Se împlinesc patru sute de ani de la tipărirea capodoperei *Ierusalimul liberat*, nemuritoarea operă a unui mare poet, reprezentantul integral al existenţei poporului italian în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea (*Cmquecento*). Pentru orice cercetător sau cititor atent drama scriitorului, totdeauna martor credincios şi profundă sensibilitate, este drama contemporaneităţii sale, trăirea intensă într-o epocă de melancolie absolută generată de involuţia istorică a Italiei, dominată politic de invadatorii străini şi ideologic de tenebrele spirituale ale Contrareformei care crease Tribunalul Inchiziţiei şi Indicele cărţilor prohibite.

Torquato Tasso a crezut cu o fermitate deplină în misiunea sa de poet, chiar dacă pendularea lui permanentă între polii speranţei şi îndoielii I-a făcut să atingă zonele întunecate ale disperării învecinată cu nebunia. El s-a putut considera drept încarnarea luminoasă a poeziei, în avatarurile sale de personaj tragic şi eroic în acelaşi timp. S-a considerat urmărit de un destin contrariu, nici oamenii, nici stelele, nici lucrurile, nici divinitatea nu i-au fost faste pe drumul său abătut de atâtea iluzii, copleşit de dezamăgire. Dar a fost conştient, ca şi Dante Alighieri, că în periplul navigării sale spirituale va ancora la portul gloriei. Drama acestei personalităţi tragice atinsa de fiorii întrebărilor existemialiste, constă în strădania sa infinită de a transfigura realitatea şi timpul, în structurile de cristal ale poeziei. Drama, care este şi a contemporaneităţii sale, constă şi în efortul titanic de a stabili o concordanţă între etic şi estetic, în stabilirea unor puncte de convergenţă unitară între ideal şi real. Opera lui s-a oferit unor nenumărate dezbateri, poate că niciun alt poet italian nu a fost mai examinat cu instrumentele finei analize ca Torquato Tasso. Cele mai controversate opinii şi judecăţi de valoare s-au exprimat relativ la opera sa, cu o mare varietate care mergea de la concluzii negativiste la cea mai arzătoare exaltare. Fireşte că o personalitate controversată şi complexă cum este autorul *Ierusalimului liberat* nu se poate descifra cu uşurinţă şi critica, în general, a căutat să lămurească contradicţiile spiritualităţii sale, prin referirea la caracteristicile fundamentale ale epocii. Au existat desigur şi păreri care afirmau existenţa contradicţiilor temperamentale, persistenţa unor înclinări specifice omului şi nu artistului cu o psihologie autonomă. Toţi cercetătorii şi cititorii au văzut în el simbolul însuşi al poeziei, artistul predestinat să

sufere din pricina condiţiei sale determinate de relaţiile sociale ale timpurilor. Îndeosebi romanticii I-au portretizat pe Tasso, în culori rembrandteşti, de clarobscur, ca pe creatorul care nu poate atinge niciun prag al fericirii în străbaterea arcului său existenţial. Romantic *avant* îi *lettre*, el a fost contaminat de maladia virulentă a epocilor de încrucişare, de tranziţie istorică şi în paginile sale se pot afla cu certitudine germenii înfloririi sensibilităţii profunde a lui Byron sau Leopardi. Comparabil şi cu Dante ALighieri prin facultatea excepţională a sintezei de artă, Tasso concentrează în focarul operei sale, razele crepusculare ale Renaşterii. El este înzestrat cu marele dar al fantaziei şi al purităţii sentimentale. Poet modern, în sensul de a considera activitatea de creator, drept raţiune justificatoare a existenţei, el intră în conflict cu lumea realităţii, care uneori îi poate fi total antitetică, total ostilă… Tipul de poet refractar impactului violent al celor care îl înconjoară îşi are prototipul în Torquato Tasso, visător la lumea măreţiei morale, a frumuseţii inalterabile, a magnificenţei spirituale. El a trăit cu intensitate, până la disperare, criza Renaşterii, noua religiozitate izvorâtă din dezbaterile dogmatice ale Consiliului de la Trento, opresivă încătuşare a tenacităţii sale de aspirase către o artă liberă care ar putea, care ar trebui să ridice imnuri de glorie vieţii şi iubirii. În plină epocă a Contrareformei Torquato Tasso a vrut să celebreze mitul trăirii plenare, voluptatea senzorială a naturii, susţrăgându-se materialităţii înguste, propunând o „vârstă de aur", dincolo de îngrădirile moralismului ipocrit al dogmaticilor religioşi. Liberul hedonism din *Aminta*, evocarea senină, de freamăt existenţial integral, a unei redescoperite Arcadii, îl plasează în conştiinţa celor care vor să-i cunoască, drept un spirit nonconformist. Revolta lui este simptomatică pentru tot ceea ce a vrut să reprezinte o mare sensibilitate în contrast cu dogmatiştii închistaţi în atitudini rigide. El este totdeauna un scriitor care priveşte cu gravitate la sarcina solemnă a creaţiei, căutând orientări noi în desişul inextricabil al ideilor religiei şi filosofiilor, al moralei şi poeticei. Onestitatea intelectuală este o altă caracteristică a personalităţii lui Torquato lasso care îl împinge spre cunoaştere. Spiritul lui se află, pentru această îndeplinire, într-o efervescenţă continuă, şi numai dezamăgirile ulterioare ale vieţii I-au purtat spre o autodeterminare împinsă până la închiderea în sine. Arcul vieţii lui a fost frânt de neînţelegerea stării lui sufleteşti, de irairea lui lirică şi nu eroică. De la elanul iniţial, când se arăta deschis

lumii şi oamenilor, izbit de contradicţiile unei suprastructuri contradictorii, oscilante şi ipocrite, el a ajuns, pe culmile disperării, pradă unor acute scrupule religioase, autoanalizându-se ca şi cel mai aspru dintre reprezentanţii tristului curent dogmatic al Contrareformei. Impresionabil până la ultima fibră a unei excepţionale sensibilităţi, Tasso a suferit o involuţie umanistă, coborând pe o curbă care I-a condus spre neîncrederea în valorile perene ale creaţiei, înalta lui fantazie I-a purtat însă totdeauna spre zonele luminoase chiar dacă s-a împărtăşit de la cupa cu fiere a halucinaţiei şi a ignorării dimensiunilor realului. La el, chiar în anii de închidere în carcera de la Sant' Anna, spital al nebunilor, a existat nostalgia cerurilor poeziei. Nici în perioadele de întuneric pe care le străbătea iraţional mintea şi sufletul poetului, acesta nu a uitat niciodată chemarea de taină a artei, voinţa sa de a ascende, nu în cerurile religiei catolice, ci către zona ideală a visului de poezie. El însuşi, prin individualitatea lui atât de caracteristică, a putut să inspire pe alţi scriitori, interesaţi profund de poetul prin excelenţă, vibrând îndelung la culorile şi sunetele vieţii, catolic scrupulos până la a se considera eretic, genial până la a fi aruncat în închisoare ca nebun, neputând să fie încoronat cu lauri în Campidoglio, pentru că murea chiar în ziua consacrării. Încrezător în oameni, el s-a închis până la urmă nu într-un turn al izolării, ci în propria fiinţă, ajunsă raţiune suficientă a trăirii sale preponderent lirice. El considera pe creatorul de artă, pe poet, drept o creatură sunerioară, căreia oamenii trebuiau să-i acorde înţelegerea şi dragostea lor. În concepţia sa, idealurile poeziei trebuiau să fie ale tuturor oamenilor, să devină o realitate existenţială generală. N-a fost un mare gânditor, un original al speculaţiei filosofice, dar fervoarea meditaţiei sale I-a purtat spre un eclectism (care poate fi şi al epocii), totdeauna însă spre afirmarea unui punct de vedere personal îndeosebi în domeniile eticii şi poeticii. Judecăţile, opiniile sale sunt rezultatul experienţei personale, a propriilor observaţii şi a experimentului creator. Spiritul său speculativ îl face să discearnă şi să distingă în vastul său eclectism cultural, pentru a alege acele date care contribuie la complexitatea creaţiei sale de artă. Imaginaţia lui, fabuloasă frecvent, îi izbeşte chiar pe aceia care se înclină practicii realităţii, uneori mediocre. Imaginaţia îi orientează nu numai creaţia dar şi viaţa spre un drum care nu străbate regiunile calmei raţiuni. Mereu în căutarea unui atol de linişte, el este dimensionat de liniile

luminoase ale artei care poate să fie considerată drept ultima finalitate. El nu a implorat niciodată sterila înţelegere a oamenilor, chiar atunci când se afla coborât în infernul de la Sant' Anna, când ajunsese pradă strivitoarei îndoieli despre propria facultate de a mai putea comunica cu oamenii. Era totdeauna conştient de facultatea unică a unui creator chiar atunci când se scufunda în apele grele ale alienării neechivalentă cu pierderea minţii. În interiorul sufletului său, chinuit până la ultima disperare, se află cauza primă a nefericirii. Impactul exterior era determinat doar de conştiinţa propriei valori, de opinia sa atât de fermă, că niciun alt suveran nu-l poate domina pe suveranul poeziei. El nu s-a putut considera vreodată un stipendiat al unui senior, oricât de puternic, ci, dimpotrivă, putea judeca, aşa cum o făcuse şi Petrarca, că seniorii şi faima lor primesc gloria netranzitorie, de la focarul iradiant, al prezenţei unui creator de arta la curţile lor. El nu era un stimulator de facile divertismente la curtea din Ferrara, un regizor de spectacole festive, un poet cu accente encomiastice, adulatorii, faţă de puterea politică ori economică. A vrut să facă din poezie, într-o perioadă de involuţie, normă existenţială. Contemporanii nu puteau ascende către asemenea înalte idealuri, pătrunşi de mediocritatea vieţii Italiei celei de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când Spania şi Curia papală oprimau libertatea de viaţă şi de artă. Ei puteau înţelege mai mult împodobirile aparenţei, ale formei care încătuşează conţinutul, apreciind metafora ornamentală izbitoare pentru orice intelect nepregătit şi superficial. Evadarea scriitorilor şi artiştilor plastici către metaforele contorsionate care anunţau negeometria barocului este determinată de Tribunalele (fie ele ale Inchiziţiei ori spaniole) care încătuşeau aspiraţia spre libertatea deplină. Disciplina de „cadavru" era un postulat al contrareformei, opresiunea absolută a liberului arbitru, a demnităţii intelectuale. Simbol, şi nu numai pentru romantici, al geniului neînţeles (cercul închis eminescian al *Luceafărului*), Torquato Tasso a devenit şi un mit. Iubirea pe care mulţi cercetători o iau serios în consideraţie, faţă de Eleonora d'Este, aflată pe treptele supreme ale ierarhiei sociale, este desigur o altă legendă a mitologiei poetului, devenit curând un personaj inspirator de lucrări literare (de la Goethe la Leopardi ori Byron). Dramatizarea punea totdeauna în contrast pe creatorul cu ochii aţintiţi către cerurile inspiraţiei sale cu cenuşia mediocritate a celor care îl înconjurau, neînţelegându-l. Mitografia lui Tasso, subiect

de artă literară, este generată de fascinaţia exercitată de opera sa asupra unor alte mari sensibilităţi, care nu totdeauna aparţin unor creatori de geniu în domeniul literaturii, ci pot fi întâlniţi şi în cercurile vaste de cititori, ca de exemplu, gondolierii fantasticei cetăţi a apelor, Veneţia, care şi astăzi pot recita nemuritoarele versuri ale autorului *Ierusalim ului liberat*.

Dacă Goethe îl văzuse, în drama sa, un geniu atras în sclavia lustruită a unor tirani luminaţi şi conştienţi de iradierea pe care o poate revărsa asupra feudei lor reverberaţiile geniului, Byron (vizitator al carcerei care îl închisese atâţia ani pe Tasso la Sant' Anna), într-o lungă lamentaţie, îl considera o victimă a calomniei celor puternici, ciamându-i setea de adevăr. Leopardi s-a apropiat cu multă înţelegere de Torquato Tasso în *Dialogurile* sale, stimându-l demn de a fi înălţat între cei mai de seamă poeţi, iar în epistola *Ad Angelo Mai* i-a deplâns nobila minte, plânsul de artă, care nu I-a putut mângâia pe omul apăsat de tirania înconjurătoare. Nu altfel deplânge Leopardi propria sa contemporaneitate, chiar mai vitregă faţă de destinul creatorilor frumuseţii, decât timpurile „nefericitului Torquato". Lumea rece este înconjurată de opresiunea tiranilor. Interesantă este şi paralela pe care o trasează Leopardi relativ la cei doi mari poeţi şi mormintele lor, Dante şi Tasso. Neliniştitul Leopardi a plâns numai atunci când s-a închinat, pe Gianicolo, asupra mormântului, care îl închide pe creatorul *Amintei*, punând în contrast rectitudinea de caracter, puterea morală a lui Dante, luptător tenace în permanenţă, cu sensibilitatea profundă a lui Tasso, covârşit de adversităţile înconjurătoare. „Nefericirea" creatorului de artă va fi de altfel o altă stea polară orientatoare şi a disperatului din Recanati: „... *Nel*

Tasso veggiamo uno che e vinto dalia sua mizeria, *soccombinte*, *atterrato*, *che ha ceduto all'avversită*, *che soffre continuamente e patisce oltre modo*. *Sieno ancora immaginarie e vane del tutto le* suc *calamită*, *la înfelicită sua certamente e reale*. *Anzi senza fallo*, *se ben sta meno sfortunato di Dante egli e molto piu înfelice*... \ Considerându-l şi filosof, Leopardi îi recunoştea înclinarea spre contemplaţie şi meditaţie îndurerată, imposibilitatea de a coborî în vârtejurile practicei. Întreaga lui existenţă Torquato Tasso a oscilat între vis şi fantazia creatoare. Această stare excepţională a condiţiei umane a creatorului a izbit şi pe contemporanii apţi să recunoască determinarea unei epoci istorice, în care drumurile se încrucişau între Renaşterea în crepuscul şi culorile

bariolate ale Barocului.

Conştient de propria măreţie morală şi de arta care îl înălţa deasupra tuturor principilor, Torquato Tasso a fost un caracter tragic, în permanent contrast cu destinul. Toate întâmplările vieţii sale stau sub semnul unei năvalnice frenezii, unei voinţe de a se afirma aici pe pământ şi nu în îndepărtate, ipotetice ceruri. În mizeria morală de gentilom la curtea seniorală din Ferrara, el voia să se afle în primele locuri şi putea să declare că poeţii nu izbutesc să trăiasca dacă principii nu le sunt tributari, în recunoaşterea înaltelor virtuţi ale creaţiei de valori spirituale. Această absolută, emoţionantă încredere în înaltele destine ale artei, Torquato Tasso a putut-o plăti cu închisoarea, cu sensibilitatea sa de autoanaliză care I-a purtat de la ţărmurile negre ale melancoliei spre nebunie. Iubirea poate să reînnoiască sufletul omenesc iar solitudinea reaprinde orice imaginaţie creatoare. Acestea sunt alte date ale poetului care nu considera însă nici realitatea nici existenţa, un infinit pustiu pe care nu-l poate străbate niciun drum.

Torquato Tasso, aparţinând încă Renaşterii, splendida epocă în care omul se afla în centrul oricărei manifestări, epoca înfloririi depline a creaţiei şi liberei dezvoltări a personalităţii, conştient de valoare, putea să declare, cu mândria geniului spiritualităţii sale, că nu se supune judecăţii contemporanilor săi. Prigonit de mulţi, „*mai mult decât era nevoie*”, el a scris că opera sa îi transcende pe aceia care I-au urmărit şi că numai posteritatea va putea evalua încărcătura de minereu preţios a *Ierusalimului liberat*. El s-a putut considera, într-o faimoasă scrisoare către Scipione Gonzaga (aprilie 1579), printre marii excluşi ai pământului: „… *excluso non solo da*le. *leggi civili mă da quelle de le genţi e de la natura e d’Iddio*” 2.

Poetul considerat printre cei mai mari ai lumii, născuţi după Homer şi Dante Alighieri, nu a scris pentru eruditi. Eruditii au speculat afirmaţiile sale şi au dezbătut îndelung valorile verbului său, dar versurile sale au mângâiat, cum va fi scris însuşi Ugo Foscolo, „*umilele străduanii ale ţăranului*, *ale pescarului şi gondolierului*. Ultimul poet profet avea să-i denumească pe Tasso şi poetul celei de a Treia Italii, Giosue Carducci. îl considera între primii poeţi moderni ai lumii, descoperitor al unei excepţionale fluidităţi melodice şi al deschiderii unor noi spaţii lirice. Poet epic, printre ultimii din literatura europeană, el este bântuit până la demenţă de obsesia damnaţiunii

Inchizitorial religioase, pentru libertatea de a fi cântat iubirea şi de a fi putut-o sacraliza, prin aura fosforescentă a poeziei. El face parte dintre reprezentanţii care se opuneau, prin structuri sufleteşti, dogmatismului spiritual al Contrareformei.

Sufletul lui Tasso a străbătut labirinturi kafkiene, în încercarea agitată necontenit de freamătul copleşitor al neliniştii. El poate fi considerat una dintre cele mai patetice, singulare personalităţi ale literaturii lumii. Pradă demonilor interiori, în primul rând, mai mult decât al cauzelor exterioare, el a căutat să stabilească o sincronie de artă, un acord general între iluzie şi realitatea materială a lumii şi a semenilor săi. Tendinţa este de a-l considera, tot mai mult, pe Torquato Tasso nu în haloul fosforescenţei sale autografice de geniu singular, aflat în permanent conflict cu starea generală a lucrurilor, pe curba involutivă a apusului Renaşterii, ci ca pe transfiguratorul în artă al unei realităţi complexe, al unei răscruci literare în care încearcă să intre în tiparele formelor clasice, undele purtătoare de taine şi preţuri noi ale unei moderne, generale, anxietăţi. A-l descoperi pe Torquato Tasso drept erou al gândirii şi artei timpului său, drept protagonistul liric al acestei complexităţi determinate de spaţiul şi timpul Italiei Contrareformei, şi nu pe îndurerata victimă a ideologiei sale, poate să fie trăsătura dominantă a unei noi încercări critice. Şi nu numai în zona mijloacelor expresivităţii, a căror modernitate generată de simfonismul melodic, de alternanţa ritmurilor, de facultatea plastică, cvasisculptorică a verbului, a putut să fie recunoscută de curând. Modernitatea expresivă a armoniei poeziei intră în concordanţă perfectă cu fondul de idei şi sentimente, dintre care predominante rămân, neliniştea, înspăimântarea faţă de taine, cutremurarea de sensul primordial al tristeţii, stabilirea de raporturi noi între starea vizibilă şi invizibilă a lucrurilor. În Tasso exista şi o determinare hamletică, de căutare de răspunsuri, de căutare a adevărului plecând pe drumuri sinuoase pe care desigur te poţi rătăci. Neliniştea acordată de necunoscut, starea crepusculară, o atmosferă halucinantă, maladivă uneori, de romantic *avant la lettre*. El a căutat să descopere viaţa secretă, explorând înfiorat zonele necunoscutului.

Sensibilitatea lui se răsfrânge exterior prin cuvinte de sugestie muzicală, cu arta rară de a comunica neobişnuitul. Ea redă şi aspiraţia perpetua a poetului spre regiunile în care ar putea exista liniştea, echivalentă cu starea senină a înţelegerii cauzelor şi aflării

răspunsurilor la întrebări fundamentale. Tipizarea unei asemenea psihologii are drept axă cardinală intensul fior tragic existenţial. Într-adevăr, poezia lui Torquato Tasso este cu totul reprezentativă pentru transfigurarea structurală, de artă, a istoriei. Luminile fale pătrund în conexiunea vieţii individuale cu multipla existenţă colectivă, interpretând umanist orice raport, oglindind orice adâncime. Dacă Ludovico Ariosto putuse interpreta comandamentele istoriei în spiritul umanist al dominantei Renaşteri, cu încredere deplină în forţele active ale condiţiei umane şi armoniei sale etice, poemul lui nefiind desprins de lume, el a (ost însă lipsit de fiorul tragic pe care l-a cunoscut Torquato Tasso, marele poet al unei crize generate de încrucişarea a doua epoci istorice. Asupra Italiei şi contemporaneităţii sale coborâseră jos vălurile apusului rinascimental, începea drumul agonic al involuţiei istorice care avea să dureze aproape două secole. Elanul unanim vital creator care determinase destinul Italiei ce dăruise lumii miracolul Renaşterii, echilibrul seninătăţii clasice, dimensiunile raţionalităţii sale, se pierdea în evanescenţa timpurilor noi, lipsite de încrederea energică şi viguroasă care fusese caracteristică creatorilor de valori materiale şi spirituale. Făuritorii artei nu-şi mai propun magnifice scopuri creatoare, sufletul şi mintea lor şovăie în faţa realităţii pe care o determină criza vremurilor tenebroase ale Contrareformei. Chiar dacă nu este considerat de către critica impresionistă un liric exclusiv absorbit de nelinişti interioare, o prezenţă activă, zeloasă în domeniul tematicii religioase, despre Torquato Tasso se impune tot mai mult o judecată complexă depăşind caracterizări trecute care îl puteau prezenta drept victimă a principilor tirani, un pasional, un gânditor original oprimat de Tribunalele Inchiziţiei, tot atâtea portrete ale unui posibil poet al unei epoci de tranziţie. Aceste variate opinii au putut fi oferite îndeosebi de reprezentanţii romantismului european care şi-au văzut precursorul în prizonierul durelor carcere din Ferrara. Din acest punct de vedere de o deosebită claritate este concluzia la care un cercetător englez ca C.P. Brand ajunge după o temeinică apropiere de poetul italian: „… *Tasso was established as a prototype of the Romantic poet, loving passionately but hopelessly and beyond his station, the victim of political oppression, maintaining his dignity and essential nobility of heart through intense and prolonged suffering, the hypersen*sitive *creative artist*…" 3.

Spiritul investigator al Renaşterii ajungea prin Giordano Bruno spre ultimele sale culmi. Prevala atmosfera spirituală a Contrareformei care propunea un ton general complet contrastant, propunea pendularea între îndoieli şi căinţă, un nou centru al universului care nu mai era omul. Tasso exprima acest chin nou pe care îl genera în sufletul său reprezentativ neliniştea continuă, reamintirea păcatelor care apasă strivitor omul. Oscilaţia poeziei sale este o reflectare profundă a antitezelor pe care le putea oferi civilizaţia opusă activei Renaşteri, între ordine, claritate şi neliniştea contemporană, între subiectivism şi raţionalitatea acordată de clasicism. El face un pas important înainte în condiţionarea mijloacelor expresive ale unei noi sensibilităţi grefată pe trunchiul tradiţional. Pentru că Tasso a cunoscut operele trecutului, cultura sa putând într-adevăr să fie considerată excepţională. Dar ceea ce interesează mai mult nu este cantitatea erudiţiei sale, ci capacitatea de a discerne, de a alege subiecte de meditaţie şi teme de dezvoltat literar, după criterii puternic personale. Nu eruditul se orientează în vastul patrimoniu cultural ci individualitatea poetică a lui Tasso, care caută să asimileze creator exemplele modelelor ilustre, să afle germeni vii stimulatori pentru transfigurarea artei sale. El s-a supus unui îndelung travaliu intelectual, meditaţia lui fecundă a încercat chiar să pună de acord concreta filosofie aristotelică cu zborul înalt al ideilor platoniciene. Determinarea individualităţii lui Tasso trebuie să ia în consideraţie sincronismul unui poet grav care nu vrea niciodată să fie un eclectic. Cunoaşterea unor alte modele literare nu

I-a dus pe Tasso spre imitaţii sterile, el păstrându-şi în permanenţă originalitatea profundă în zona poeziei sale, pătrunsă de undele melancoliei şi meditaţiei sumbre, de visurile şi durerile sale. Arta lui Tasso este un reflex absolut direct al sufletului şi pasiunii sale, preponderent elegiace. Sensurile durerii moderne îşi au originea în fluiditatea tristeţii aceluia care închide porţile unui mare templu al luminii, spre a se îndrepta spre un viitor oscilant în tenebre. Tulburarea conştiinţei sale sub recea constelaţie a astrelor opace ale firmamentului Contrareformei nu s-a decantat niciodată. Frumuseţea Renaşterii dispărea la orizont, se aşterneau vălurile unei angoase existenţiale, un lung fior ascetic cutremura pe oamenii vremii sale. Spirit profund umanist, el a intrat în conflict perpetuu, exprimat mai ales în structurile fiinţei sale, sfâşiată profund de bătălia dată cu

existenţele exterioare, strivitoare ale visului pur. Sensibilitatea sa nu avea forţa de a intra în lupta cu exteriorul, cu protagoniştii timpurilor ascetice, egoiştii care se străduiau să-şi demonstreze lealitatea ipocrită faţă de dubla feudalitate a seniorilor Ferrarei şi a inchizitorilor Contrareformei. Deşi credea în preceptele religiei creştine, el nu putea adera la disciplina de cadavru a normatorilor ei contemporani, a îngheţaţilor dogmatişti ai monarhiei universale, a înalţilor prelaţi care vreau să domine nu numai starea spirituală a lumii ci să aibă şi puterea temporală. Noua fervoare ascetică cutremura până la ultima vibraţie ascuţita sensibilitate a unui poet care asp – ra spre vis, spre frumuseţe şi adevăr. De aceea el s-a putut înscrie între scriitorii dominaţi de propria facultate creatoare. În puritatea artei sale el nu se izolează în visul necesar pentru a fi o antiteză directă a realităţii. Adversităţile întâlnite ca niciun alt creator au fost mai mult ale propriului sistem de a crea, extrăgând din abisurile adânci ale propriului suflec cristalul poeziei. Chiar dacă a scris, sub orientarea ingerinţelor directe ale unei ideologii, paralipomenele religioase ale capodoperei, redactând poemul pe care nu-l citesc nici măcar profesorii de italiană, *Gerusalemme conquistata*, el nu a putut să strivească corola de frumuseţe a lumii, nu a putut să fie refractar legilor primordiale ale vieţii multiple. Iubirile păgânilor din *Liberata* îl propun pentru spiritele liberale drept un antidogmatic religios. Liberul gânditor, reprezentant al geniului creator în efervescenţa continuă, este un alt aspect al poliedricei, complexei sale figuri. El nu şi-a înfăşurat visul poeziei în vălurile conformiste iar starea lui de curtean era o reprezentare romantică a celui care vrea să se afle între puternicii momentului pentru edificarea operelor de valori perene.

În operaţia de recitire a clasicilor în cheie moderna şi deci şi a paginilor lui Torquato Tasso, trebuie să se ţină seama de varietatea atitudinilor sale, de reflectarea în oglinzi paralele, a unităţii personalităţii sale. Explicaţia operei este consubstanţială vieţii şi într-adevăr majoritatea biografiilor, de la primii autori, contemporani poetului, până la ultimii cercetători care au folosit metodele psihologiei existenţialiste, au pus în lumină toate conexiunile dramatice de viaţă, de întrepătrundere de date şi valori, de tribulaţii temperamentale, sigilul unei sensibile personalităţi creatoare care a îndurat impactul violent al evenimentelor adverse, presiunea continuă a unui timp care nu considera poezia, artă, axă cardinală, justificare a

existenţei oamenilor. A existat o etapă în înţelegerea critică a lui Tasso în care nu se mai lua în consideraţie forţa sa creatoare, complexitatea sa spirituală, originalitatea existenţială, noutatea artei veirbului său, ci preocuparea sa, judecata excesivă, de formă, de mijloace expresive. Schlegel îl putuse declara integral un poet al sentimentului, un creator care se reprezintă în primul rând pe sine însuşi şi spiritualitatea care se răsfrânge într-o incredibilă magie de sunete. În schimb Hegel I-a putut judeca pe Tasso sub genul literar al epicii, într-o viziune care uneşte monada socială, cu imensul lanţ social al naţiunilor care creează istoria. Reflectarea destinului nefericit al Italiei contemporane se întovărăşeşte cu aspiraţia poetului către zonele libertăţii spirituale, în care se pot afla compensaţiile nefericirii prezentului de involuţie.

Tasso este un simbol al umanităţii aflate pe drumurile întrebărilor, al oglindirii clipelor care dispar ireversibil. Şi muzica aeriană a versurilor sale este veşmântul cel mai pur pentru neliniştea umană. Poezia este o manifestare a iluziei generale, o voce melancolică a solitudinii creatoare. Rătăcirea pe căile unei interpretări postromantice cu accente existenţialiste, oferă posibilitatea de a-l considera pe Tasso drept pur prototip al poetului „bântuit" şi „damnat". Nu poate fi însă acceptată o interpretare care să scoată în relief substraturile patologice ale personalităţii poetului italian şi nici afirmaţia eventuală că omul este mai semnificativ şi mai emoţionant, pentru cei care îi cunosc viaţa şi opera, decât creatorul de artă. Fantazia aceluia care se simţea totdeauna încarcerat şi oprimat de pasiuni continui a dilatat desigur dimensiunile oricărui eveniment, acordându-le o importanţă disproporţionată, interpretată de către unii moderniști drept patologică. Poetul liric prin excelenţă a încercat evadarea către alte personaje, dincolo de perpetuul canţonier care semnifica introspecţia, a încercat edificarea unor noi arhitecturi în ale căror spaţii deschise să se mişte creaturi încărcate de sensuri mai vaste, mai pătrunse de fiorul vieţii, decât elegiacii solitari, tot atâtea ipostaze ale sufletului său melancolic. Poemul lui Torquato Tasso, rezultat al unei asemenea voinţe estetice, este străbătut de la un cap la altul, de filonul preţios al durerii. Capodopera sa *Gerusalemme liberata* este în realitate o dramă lirică trăită de poet şi de personajele pe care le-a creat. Eroii săi, tot atâtea reflexe ale polarităţii sale, par să fie urmărite de un destin advers, care-i condamnă să-şi schimbe soarta în sens invers dorinţei şi să contemple de aproape fericirea, numai atunci

când devine imposibilă. În disputele care au existat între „Tassişti" şi „Anostişti" (zeci de lucrări impresionante ca volum), i se recunoşteau lui Tasso măsurile şi proporţiile de arhitectură perfectă, „regolare", a poemului, coherenţa şi logica de comportament a numeroaselor personaje. În realitate (am mai afirmat-o), pe arcul estetic al Renaşterii, Ariosto îi determină centrul vital, iar Torquato Tasso curba involutivă a acestei uriaşe deschideri umaniste. Poate că cercetătorii ar fi trebuit să insiste şi asupra unei filiaţiuni care se poate ridica până la Dante Alighieri, încercând o relaţie între religie şi meditaţia filosofică. Chiar şi speculaţiile sale doctrinale din *dialoguri* pot fi comparate cu orientarea doctrinală dantescă. Poet creştin, el se considera câteodată vinovat de oscilarea între polii senzualismului înfiorat de renaştere şi credinţă. O altă tradiţie dantescă exista în această duplicitate intelectuală caracteristică epocii şi crizei ideologice. Trebuie subliniat şi reînnoitul interes pentru personalitatea autorului *Ierusalimului liberat*, orientarea critică în distrugerea unei scheme prestabilite, monovalenţa de victimă exclusiv a Contrareformei. Reliefarea nouă a personalităţii tinde să demonstreze o caracteristică fundamentală a poetului = *l'Angst*, angoasa, neliniştea structurală, sigilul nemuritor şi inconfendibil al originalităţii sale, aflată în raporturi strânse cu lumea şi cu timpurile sale. Această noutate a fost observată chiar de către contemporanii săi: „... *L'autore* ei *letteraţi*, *amici o avversari*, *critici diffidenţi o ammiratori*, *ebbero tutti*, *a loro modo e noi termini della cultura del tempo*, *coscienza della novită delle forme letterarie tassesche e quindi*, *variamente o indirettamente*, *sentirono l'originalită del Tasso*, *îl rapporto della sua forza creatrice ele tradizioni che essa investiva con la sua novită*". 4.

Torquato Tasso este contaminat integral de maladia secolului sau care nu este romantic, însemnând un înalt prag al conştiinţei creatorului de artă.

*

*

Viaţa lui Torquato Tasso a format obiectul unor pasionate cercetări şi exegeze, mai mult din partea creatorilor de literatură, decât a criticilor şi istoricilor literari. Li s-a părut poeţilor, îndeosebi, că, aprofundând destinul existenţial al autorului *Ierusalimului liberat*, ei îşi puteau afla o proprie justificare de artă şi trăire. Mari scriitori ai lumii, Goethe, Lamartine, Stendhal, Baudelaire, el însuşi, italienii

Goldoni, Prati, Aleardi şi mai ales Leopardi, s-au apropiat cu infinită adeziune de figura aceluia care a devenit simbolul creatorului de geniu, intrat, într-o concepţie romantică, în contrast fatal cu societatea înconjurătoare, cu un tip simbolic de tiran care persecuta pe exponentul valorilor spirituale cele mai înalte. Neliniştea continuă a fost constanta fundamentală a lui Torquato care a fost şi un călător (nu numai cu fantazia ca în carcera de la Sant' Anna), ci rătăcitor, ca şi Dante Alighieri, pe drumurile aspre ale exilului. Exilul lui Tasso a fost echivalent cu o necontenită fugă, de multe ori fuga de sine însuşi, o pendulare care a fost şi a nobilei sale minţi. Această oscilare între plus şi minus infinit a raţiunii poetului, obiect de studiu al psihologiei psihopaţilor, sigilează cu negru biografia romantică a celui izolat de oameni nu numai în perimetrul geometric al unei închisori, ci şi dincolo de zidurile invizibile ale imposibilităţii lor de a înţelege marele zbor frânt al creatorului. Acest sigiliu al oscilării raţionale acorda trăirii lui Torquato Tasso un caracter excepţional. Iar pentru noi fiorul de a şti că un alt munte magic al poeziei, luceafărul Mihai Eminescu, a putut să cunoască eclipsele tulburătoare ale luminii raţionale.

Înainte de naraţiunea împletirii vieţii şi operei marelui scriitor, este absolut necesară o descriere a „stărilor de lucruri" italiene, pentru a putea înţelege impactul ideologic între creaţie, frumuseţe, adevăr şi dogmatism.

Clasa burgheziei italiene nu a putut depăşi starea sa corporativă, nu a găsit în sine capacitatea de a fonda un stat unitar şi puternic, capabil să reprezinte o forţă demnă de a îi luată în seamă, iată de statele înconjurătoare. Această incapacitate a dus la involuţia Italiei, care nu numai că nu a reuşit să întemeieze patria, adică totalitatea şi unitatea politică, ci şi-a pierdut şi independenţa şi primatul în istoria Europei.

O altă cauză, şi ea fundamentală, a rezultat din noua structură politico-economiică europeană. Viaţa cetăţenească după concepţia statul-oraş, *comuna*, a trebuit să cedeze în faţa formei avansate a statului naţional unitar. S-a creat astfel un dezechilibru între Italia divizată politic şi restul Europei. Trebuie să fie amintit Carol al VIII-lea şi trupele de invazie franceze care au dat Europei semnalul asediului Peninsulii Italice. Frumoasa ţară în care răsună „şi", devine câmp de bătălii şi obiect de d sputâ între puternice monarhii antagoniste. După cincizeci şi şase de ani (1503 – 1559) de jafuri exercitate în Italia, de

către armatele Franţei şi Spaniei, tratatul de la Château-Cambrésis asigură dominaţia spaniolă în Peninsulă. În felul acesta Italia va rămâne o sută patruzeci de ani, de la 1560 la 1700, sub dominaţia unui nou feudalism.

Trebuie amintite şi împrejurările de ordin economic pe care le generase descoperirea Americii şi consolidarea monarhiilor unitare, Franţa şi Spania. Porturile Mediteranei nu mai cunoşteau febrila activitate din trecut, în faţa avântului impetuos al porturilor Oceanului Atlantic. Aceia care erau stăpânii acestor porturi au manevrat în aşa fel ca, în realitate, comerţul italian să nu mai fie pentru ei un concurent de temut. Marii comercianţi şi bancherii Italiei care dominaseră economic Europa, nemaiavând posibilitatea traficului intens, caută să-şi investească banii în cumpărarea de pământuri. În felul acesta burghezia italiană cunoaşte o stratificare distinctă – marea burghezie care formează în realitate un fel de nouă aristocraţie latifundiară, de tip feudal, şi mica burghezie (comerţ, meşteşug), profund slăbită economic.

Asigurată fiind dominaţia spaniolă (Spania era un stat de civilizaţie mai mult medievală decât modernă şi ducea, oriunde îşi întindea dominaţia, în primul rând intransigenţa religioasă), pentru a frâna mişcările rebele ale vremii, pentru a salva credinţa catolicismului, se iniţiază activitatea faimosului Consiliu din Trento.

Din 1517, când Martin Luther a „protestat14 pentru prima dată, până în 1555, când Reforma a fost sancţionată în Imperiul germanic, biserica catolică a suferit asaltul continuu al unui mare număr de reformatori, dintre care principalii erau discipolii lui Luther, Calvin şi Zwingli. Pentru a pune capăt acestor mişcări care cuprindeau mase mereu mai largi, conducătorii catolicismului încep o acţiune de întărire a dogmelor religioase, de intransigenţă, de frânare a liberului examen, a gândirii, pentru împiedicarea dezbaterii filosofice sau ştiinţifice. Această tenace acţiune catolică, menită să stingă reforma luterană, avea să culmineze printr-un Consiliu la care trebuiau să participe catolici şi luterani. Protestanţii însă au refuzat şi la Consiliu, care a avut loc la Trento între anii 1545 – 1563, au participat numai catolici. Scopul fundamental al Consiliului a fost de a reafirma autoritatea absolută a papei, care este declarat suveran suprem al Pământului atât în lucrurile lumeşti cât şi în cele spirituale (*„şi nello spirituale che nello temporale”*), cu absoluta putere asupra tuturor principilor, regilor şi

împăraţilor. Pontificele mai era şi interpretul infailibil al credinţei şi şeful întregului cler. Această vastă acţiune retrogradă de apărare conservatoare a bisericii catolice, îndreptată în special împotriva Reformei, a fost numită Contrareforma.

Şi fără îndoială că înalţii prelaţi catolici au simţit nevoia de a reacţiona intens pentru faptul că Reforma protestantă, chiar de la începuturile sale, cunoscuse un puternic reflex şi ecou şi în Italia, centrul catolicismului mondial. Printre cei care au activat pentru noile idei ale lui Luther a fost şi Pier Paolo Vergerio (1495 – 1565). El a combătut mai ales instituţiile care frânau libertatea de conştiinţă şi de expresie – Inchziţia şi *Indicele* – pentru că intransigentul Consiliu din Trento compilase un *Indice al cărţilor oprite* şi instituise o Congregaţie specială pentru a-l ţine la zi. (De exemplu numele lui Machiavelli sau Pietro Aretino, *De Monarchia* lui Dante Aliehieri, *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio nu puteau fi citite sau pomenite de un catolic credincios).

Cu Consiliul din Trento, care nega în realitate competenţa raţiunii şi a conştiinţei individuale, Reforma, şi diviziunea din sânul catolicismului devine definitivă. Un alt rezultat al Consiliului din Trento a fost transformarea bisericii într-un fel de monarhie absolutistă sub dominarea *Companiei iezuiţilor*. Aceştia au fost îndeosebi cei mai activi propagandişti ai monarhiei universale a papalităţii. Omnipotenţa absolută a papei asupra bunurilor, asupra spiritului şi conştiinţelor trebuia să fie exercitată de Compania care avea să guverneze lumea în numele papei. Pentru această autoritate absolută iezuiţii aveau nevoie să distrugă libertatea spirituală, să-i reducă pe oameni în faţa bisericii la o ascultare şi disciplină oarbă, de cadavru. Mişcarea iezuiţilor a mutilat sufletele oamenilor, a strivit voinţa, a pietrificat inimile.

Reforma protestantă a avut marele merit de a sfărâma unitatea religioasă, organizarea şi centralismul catolic. A avut deci meritul de a favoriza disputele, dezbaterile şi contrastele prin care se putea afirma autoritatea gândirii proprii, independenţa spirituală a individului. Contrareforma echivala contrariul unei asemenea deschideri spirituale. Şi efectele ei în domeniul suprastructurii, artei şi literaturii a fost cu totul nocive. Aşa cum scrie cu profundă claritate Francesco de Sanctis: „*… Consiliul din Trento înălţase noi coloane ale lui Hercule, gândise el pentru toţi. Ştiinţa devine suspectă. Marile probleme ale*

destinului omenesc, *etice*, *politice*, *metafizice fură date deoparte*, *iar gândirii nu-i rămase alt domeniu decât studiul naturii în limitele* Bibliei. *În schimb crescură preocupările cu privire la forme*. *Atunci se întemeie Academia della Crusca*, *adică* «*a Tărâţelor*»; *ea fu Consiliul din Trento al limbii italiene. Îi excomunica pe scriitori şi impuse dogme*…"

Într-adevăr, această influenţă a îngreunării procesului gândirii, a frânării libertăţii de conţinut, a creat, îndeosebi în literatură, preocuparea şi studiul meticulos al *tehnicii artistice*. Şi au fost create, pentru asemenea dispute, cu sutele, putem spune, cercurile de dezbateri, academiile, un adevărat furnicar în epoca aceasta. Un singur exemplu este edificator. La Bologna, în mai puţin de douăzeci de ani, au răsărit, cu nume bizare, L'Accademia dei Sitibondi, dei Deşti, degli Oziosi, dei Desiosi, dei Confusi, dei Politici5 etc. La Veneţia, în acelaşi interval, au fost create Academiile: dei Platonici, dei Pellegrini, degli Umili, della Fama, dei Ricoveraţi, degli Industrioşi, dei Geloşi, dei Rinati6 etc. Florenţa, care fusese Noua Atenă a Renaşterii italiene, număra şi ea patrusprezece, dintre care cea mai vestită era Academia purismului lingvistic, della Crusca.

Tot acum apar scriitori care vor să scrie opere de contrapus capodoperelor literare pe care iezuiţii le consideră văramatoare. Astfel, au fost opuse capodoperei lui Boiardo, *Orlando innamorato*, un *Orlando Savio* (*Orlando cel înţelept*) al lui Giambattista Filauro şi chiar un *Orlando santo* (*Orlando cel sfânt*) al lui Giulio Cornelio Graziano, lucrări mediocre amândouă.

Au fost numeroase şi canţonierele religioase, chiar şi tentative falimentare de epopei creştine ca / Angeleida a lui Erasmo da Valvasone, etc.

În mijlocul acestei involuţii de artă a literaturii, apare *Gerusalemme liberata*, capodopera lui Torquato Tasso.

* * *

Torquato Tasso s-a născut la 11 martie 1544 la Sorrento, din Bernardo Tasso, secretar al lui Ferrante Sanseverino, principe de Salerno şi din Prozia dei Rossi. Tatăl, Bernardo îasso (1493 – 1569), gentilom veneţian, dar de origine din Bergamo, făcea parte dintr-o familie care se ilustrase şi prin cariera lor de organizatori ai transporturilor publice. Dintre aceşti *maeştri di posta*, a căror activitate îşi avea originea în cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cel mai cunoscut fusese Francesco Tasso (1450 – 1517): „*crea*

tore della prima posta internazionale" *1*. Bernardo Tasso este însă un poet demn de a fi luat în seamă pentru cele cincizeci şi cinci de *Ode* scrise în maniera horaţiană, dar mai ales pentru *Elegiile* care au profunde accente de sinceritate, revendicându-se de la spontaneitatea şi prospeţimea expresiei. El a fost şi unul dintre cei mai însemnaţi epistolografi ai secolului şi *Scrisorile* sale sunt un reflex luminos al aspectelor, al condiţiilor contradictorii ale vieţii şi societăţii contemporane. Dar opera sa cea mai importantă este *Amadigi*, o *refacere* în versuri a unui roman cavaleresc spaniol care are drept protagonist pe un cavaler Amadis de Gaula, comparabil cu Lancelot. Intriga poemului este deosebit de complicată în urmărirea drumului sinuos al aventurilor eroului, care întruchipează multe virtuţi.

Mama, Prozia dei Rossi, era nobilă meridională, o fiinţă blândă şi delicată, melancolică din cauza morţii premature a unui fiu, a îndepărtărilor frecvente ale soţului şi a unor eterne dispute cu fraţi neînţelegători, privitoare la zestrea ce i se cuvenea.

În primii ani ai copilăriei, Torquato Tasso a trăit cu familia în Salerno şi apoi în 1550 s-au mutat la Napoli. Torquato şi-a început studiile în marele oraş din Sud, într-un colegiu aflat sub influenţa iezuiţilor. S-a vrut să se descopere în copilăria sa, potrivit mitului poetului romantic, o alternanţă de umbră şi lumini, dovada unei precocităţi excepţionale aşa cum se potriveşte geniului, ştiind latineşte şi greceşte de la şapte ani, compunând versuri într-o sonoritate emfatică. Introvertit, îi plăcea să asculte şi bineînţeles, se acreditează şi legenda că se înfiora sub naraţiunea marilor isprăvi ale cavalerilor cruciaţi pe care le putea auzi de la călugării mănăstirii din Cava dei Tirreni. În 1552 viceregele spaniol al Napolului, înfeudat catolicismului intransigent, îl expulzează din oraş pe principele de Salerno, Ferrante Sanseverino, adversar fără şovăială al inchizitorilor. Loialul său secretar Bernardo Tasso îl urmează pe drumurile exilului, abandonându-şi familia în Napoli. Aci, Prozia avea să moară, îndurerată de neînţelegerea cu familia ei şi departe de soţul devotat mai mult loialităţii lui faţă de suzeran decât părăsitei familii. Ea rămăsese alături de o fiică Cornelia, iar Torquato fusese chemat în 1554 la Roma, unde, după rătăciri de la o cetate la alta, de la Veneţia la Ferrara, la Bergamo şi chiar în Franţa, se va stabili, desigur vremelnic, Bernardo. „*Ca şi Ascanio*", se va lamenta în versuri patetice poetul de zece ani, va fi urmat pe „*tatăl rătăcitor*" cu paşii săi „*şovăielnici*",

„*dezrădăcinat*” de către soarta nedreapta de la sânul mamei adorate. În braţele ei îndurerate, el nu va avea să mai ajungă vreodată. Nu este nevoie de nicio explicaţie freudistă pentru a înţelege traumatizarea provocată de o despărţire definitivă în marea sensibilitate a unui copil precoce. Vestea tristă a morţii mamei în mănăstirea în care se retrăsese, alături de fiica sa Cornelia, a îndoliat copilăria lui Torquato şi a cristalizat în versurile întunecate ale Canţonei *al Metauro*.

Îndrumătorul studiilor lui Torquato la Roma a fost chiar părintele său, care i-a dat sfaturi preţioase, îndeosebi în domeniul artei literare.

Torquato călătoreşte la Bergamo pentru a scăpa de iminenţa unei invazii spaniole dar şi pentru a-şi cunoaşte ascendenţa familiară, pe ultimii descendenţi ai „maeştrilor poştelor”. Aci va cunoaşte pe acela care îi va rămâne un prieten constant, Maurizio Cataneo. Ulterior este chemat de către tatăl său la TJrbino, unde acum Bernardo se afla la curtea lui Guidobaldo della Rovere. Aci va avea drept tovarăş de studii pe însuşi fiul ducelui, Francesco, cu care se va împrieteni şi va avea şi o experienţă directă şi aprofundată a „vieţii la curte”. La Urbino exista încă o vastă deschidere umanistă, cu rădăcini în splendida epocă a Renaşterii care făcuse din micul oraş un puternic centru descris cu atâta pregnanţă de către Baldassar Castiglione, în *Corteggiano*. I-a avut ca maeştri pe poligraful Girolamo Muzio, pe poetul Antonio Galii, pe marele matematician Frederico Commandino şi a cucerit cunoştinţe temeinice nu numai în arta retoricii şi a ştiinţelor ci şi în a cavaleriei. În această perioadă din oraşul „*cel bătut de vânturi*” se înscriu primele, reale, tentative de a scrie versuri, ale celui care era chemat… Tassino” pentru a nu fi confundat cu tatăl său.

În 1559 Torquato îşi urmează tatăl la Veneţia şi îl ajută la redactarea definitivă a poemului *Amadigi*, o sută de cânturi nu prea extinse, cam retoric, dar care a fost foarte bine primit de cititori. Tot în această primă perioadă veneţiană se pare că trebuie înscrise şi primele încercări de a trasa planul vast al viitoarei capodopere.

În anul următor, 1560, „*rătăcitorul tată*” Bernardo Tasso se duce la Padova, unde Torquato, împotriva voinţei sale (cum se întâmplase de altfel şi cu Petrarca şi cu Boccaccio), începe să studieze jurisprudenţa la faimosul *Stud mm* al oraşului. Până la urmă însă, Bernardo Tasso, poet el însuşi – mai sensibil şi înţelegător deci – i-a îngăduit după un an să se înscrie la cursurile de filosofie şi litere

(elocvenţă). Frecventa cu asiduitate bibliotecile şi casele celor mai iluştri literaţi ai vremii, ca preaînvăţatul Giov. Vincenzo Pinelli, unul dintre cei mai pasionaţi colecţionari de opere de artă, de cărţi şi de manuscrise preţioase. Cel mai apropiat mentor al său va fi însă Sigonio, profesorul de logică şi filosofie al universităţii padovane. Acesta îi va fi „*degli studi* îl *Padre*" iar casa lui în care aveau loc frecvente reuniuni literare îi părea (aşa cum va scrie în primul său *Discurs despre arta poetică*) o academie ca aceea în care se purtau discuţii între Socrate şi Platon. Demonstra o înclinare puternică spre studiul scriitorilor antichităţii latine. Ca şi lui Dante Alighieri, poetul predilect era Vergiliu şi obişnuia să declame pasaje faimoase din *Eneida*, carte de căpătâi. Legenda îl acreditează ca un recitator împătimit, care putea să scrie versuri iubite chiar pe ziduri, sau să le impună în faţa ascultătorilor, din care nu lipseau niciodată femeile pe care epoca Renaşterii le cultivase în preţuirea artei verbului. Trecuse epoca studiilor jurisprudenţei care îl striviseră, era preocupat de trăirea intensă care se revărsa literar în tiparele poemului *Rinaldo*. Învăţa cum să facă să fuzioneze cu practica scrisului teoria literară, curios totdeauna să ştie şi să experimenteze. La cizelarea sigură a gustului şi voinţei sale de a deveni un creator de valori spirituale, au contribuit poetul şi muzdanul Cesare Pavesi, Francesco Piccolomini, dar mai ales lecţiile despre *Poetica* lui Aristotel, predate cu mare strălucire de către Carlo Sibonio. Îi era fastă şi apropierea spirituală a tatălui său, care devenea tot mai conştient de incontestabila sa chemare literară. Îi era tot mai apropiat tânărul înalt, cu siluetă zveltă, cu nasul acvilin şi fruntea înaltă, cu ochii de un albastru intens, totdeauna îmbrăcat în negru, după dominanta modă spaniolă. Aveau să plece împreună la Veneţia, unde Torquato Tasso, la numai optsprezece ani, va tipări poemul *Rinaldo* în douăsprezece cânturi în octave, scris într-o mare febră creatoare, numai în zece luni.

În prefaţa care întovărăşeşte poemul adresată *Cititorilor* (*Ai iettori*), tânărul autor declară că a vrut să omogenizeze exemplul creatorilor epocii antice, cu orientarea modernă în zona literaturii, acordând însă o atenţie deosebită anticilor: „… *Ne credo che vi s-ar a grave che io*, *discostandomi alquanto da la via* de „moderni, *a quei migliori* antich: *piu tosto mi sta voluto accostare*…" 8. Iar mai departe arata că nu se va învecina prea mult de preceptele esteticei aristotelice care au grevat uneori asupra capodoperelor antichităţii, încercând, în

creaţia sa, să afirme şi desfătarea, (*il di-Ictto*), plăcerea pe care o generează arta verbului.

Această „*genială exercitare literară*" demonstra facultăţile excepţionale de narator în versuri ale poetului aflat la primele sale arme. Este emoţionantă această tentativă narativă, totdeauna străbătută de un puternic filon liric, în care tânărul creator revarsă impresiile sale genuine despre viaţă şi literatură, descoperă, navigând pe mări necunoscute, ca orice debutant, lumea în toată complexitatea ei. Cu o sete de afirmare excepţională, pe măsura talentului de a cărui strălucire era conştient, vrând să treacă imediat dincolo de condiţia de „necunoscut14, cu care personalitatea lui nu se putea împăca. Încă adolescent, poetul nu este poate încă pe deplin afirmat în detrimentul literaturii care caută să exprime rezultatul asimilărilor sale, nu totdeauna creatoare. Dar, altfel decât în *Viaţă nouă*, unde genialul Dante Alighieri îşi exprimase direct realitatea existenţială abia transfigurata, Torquato Tasso îşi echivalează autobiografia cu visul reflectat în oglinzi paralele al eroului său. Clarul sentiment figurativ transmis protagonistului poemului, într-un acord armonic de spaţiu şi timp, cu o motivare psihologică generata de impetuozitatea vârstei tinere, este predominanta spirituală a acestei prime încercări în zona poeziei. În realitate, aşa cum apare foarte clar şi din prefaţa poemului, lorquato lasso dovedeşte o încredere, care poate pare chiar prezumţioasă, de mânuitor expert al mijloacelor expresive, de cunoscător avizat al tehnicilor poetice, al limbajului figurativ. Paralela între protagonist şi autor, între Torquato şi Rinaldo poate fi surprinsă în finalitatea existenţială, în setea de iubire şi de glorie care îi caracterizează pe ambii eroi. Desigur că nu se poate vorbi despre un autobiografism direct, deşi creatorul îşi răsfrânge întreaga forţă lirică asupra naraţiunii. Centrul iradiant de frumuseţe al poemei nu este *la favola*, trama romanescă a aventurilor, ci nucleul liric, multitudinea stărilor psihologice, a senzaţiilor şi sugestiilor unui creator care se bucură, senin, neagitat de mari întrebări şi atitudini pasionale, de plenitudinea unei vârste echivalentă cu primăvara. În încercarea, într-un fel temerara, de a concilia pe *clasici* cu modernii, Torquato Tasso în *Rinaldo* demonstrează nu numai talentul, sesizabil desigur, ci îndrăzneala tinereţei sale, total învingătoare, în aspra strădanie de a crea frumuseţea. Un elan, totdeauna vital, animă întregul poem de la primul la ultimul vers. Opera studentului de optsprezece ani, scrisă

numai în zece luni de zile, este o etapă, un moment relevant, pe curba evolutivă a epicii italiene, însemnând preludiul *Ierusalimului liberat*.

Tânărul Rinaldo, ale cărui „*primi ardori*" vrea să le cânte poetul italian Torquato Tasso, aparţine ilustrei familii de Montalbano, însetat de glorie, aspirând la marile fapte de arme care o acordă, părăseşte Parisul. Drept primă ispravă îşi propune îmblânzirea unui cal care nu putuse să fie călărit încă de nimeni. În căutarea lui, într-o pădure luxuriantă va întâlni-o pe Clarice, sora regelui Gasconiei.

Pentru a o impresiona, provoacă la luptă şi-i învinge pe toţi cavalerii din su: tă, şi îmblânzeşte şi pe sălbaticul *destriere* care îi va fi fidel în orice mare acţiune de lupte, numit de el, potrivit normelor instituţiei cavaleriei, Baiardo. De acum înainte drumul lui pe tărâmul aventurii va fi însemnat numai de victorii în duelurile pe care le are cu ce! mai curajoşi cavaleri ai timpului. Îndrăgostit de Clarice, în numele ei dă mereu probe de excepţională îndrăzneală şi curaj, doboară nu numai creaturi umane provocate la duel, ci şi giganţi, ori forţa malefică a farmecilor şi vrăjilor. A cucerit în luptă un scut de aur şi o faimoasă spadă Fusberta, invincibilă ca şi Durandale a lui Roland din *Chansons des gestes*. Ia parte, victorios, la bătăliile din Aspromonte ale lui Carlomagno, triumfă în navigaţie pe mare asupra unor corsari răpitori de femei şi asupra furtunilor uriaşe, şi, ca şi mai târziu omonimul erou din Grădinile Armidei *Ierusalimului liberat*, este captivat de farmecele Florianei, regina Mezilor. Apariţia din vis a tinerei uitate, Clarice, obiectul suveran al aspiraţiei sale spre iubire şi glorie, îl smulge din braţele înlănţuitoare ale pasionatei orientale şi-i aruncă din nou pe drumurile aventurii. Îi va fi alături un alt tânăr întreprinzător, Florindo, îndrăgostit şi el, fără speranţă. Mari aventuri, în căutarea Clancei răpită de regele Mambriano pe care, într-o luptă gigantică, tânărul erou al poemului 51 va ucide. Eliberându-şi iubita, va duce-o spre occidentul îndepărtat, pentru a nu o mai părăsi niciodată.

Aceasta este sinteza intrigii din poemul *Rinaldo* în care există desigur unele reminiscenţe, multe motive tradiţionale epocii Renaşterii italiene. În pădurea aceasta inextricabilă de aventuri şi de fapte de arme, există un fir conducător al Ariadnei. Iubirea este filonul fosforescent, lumina care călăuzeşte pe protagonist pe drumul spre gloria visată cu toată intensitatea tinereţii. Ea este şi mortarul care asigură unitatea operei, care serveşte la ridicarea construcţiei estetice a atât de variatelor episoade ale arhitecturii poemului. Şi trebuie

semnalată puternica senzualitate care determină efervescenţa vitală a iubirii protagoniştilor care nu-şi îndreaptă ochii extatici către cerurile platonice ci către împlinirea totală în care simţurile freamătă atât de plenar, că însăşi zeii ar putea fi geloşi pe oamenii care pot atinge asemenea limite extreme ale împărtăşirii fiorului universal. Înclinarea aceasta către senzualism, prezenţa unei unde de voluptate în poem, este interferată de o altă undă purtătoare a unei atmosfere elegiace. Tinereţea care visează aventura, pentru a reînnoi experienţe şi pentru a cuceri gloria care acorda nemurirea, se întrupează în protagonistul curajos, înclinat către un respect total al regulilor de lealitate şi curtenie care caracterizează pe cavalerii rătăcitori. Portretul idealizat al tânărului Torquato îşi are semnificaţia într-un asemenea contur care a putut avea în compoziţia sa motive tradiţionale, preexistente, dar şi-a aflat şi sigiliul tonalităţii de culoare intensă, care îl diferenţiază de precursori şi antecedente literare. În ţesătura narativă a poemului circulă motive şi figuri literare care anunţă, de pe acum, complexitatea capodoperei, sub un semn dominant etic şi estete. Regulile de care ascultă poemul adolescentului înzestrat disciplinează intriga şi trama aventurilor romantice ale eroilor, fără însă a transforma opera primă a lui Tasso într-un joc literar mecanic. „Starea romantică *avant la lettre* a psihologiei protagoniştilor, subliniază, dincolo de eleganţa curteană a comportamentului cavaleresc, o dominantă realistă exprimată în freamătul plenar al simţurilor, ori în acceptarea fabulosului ca o componentă a naturii înconjurătoare şi a dilatării propriilor sentimente şi pasiuni ale omului aflat pe prima treaptă a devenirii sale. Acest animism naturalist, entuziasmul aventurii şi senzualitatea sunt axele cardinale ale poemului, dominat, repetăm, de întreg elanul vitalist al itânărului autor, înclinarea spre desfăşurarea propriilor sentimente din primăvara vieţii omului acordă şi un sens primordial de puritate, de demnitate umană a celor care, căutând gloria, trec, fără a se contamina, prin încercările multiple existenţiale. Nenumăratele aventuri, luptele continui nu sunt tributare numai unor modele tradiţionale (ilustre, ca în cazul estetic al capodoperei *Orlando Furioso* al lui Ludovico Ariosto), ci şi voinţei de manifestare explozivă a unei personalităţi excepţionale. Dar, dincolo de partea cantitativ predominantă, a episoadelor aventurii cavalereşti, se poate considera că, cu mucturele sale de cristal, Rinaldo este o poveste de iubire. Şi e clar că „trâmbiţa epică" a lui Torquato, intonând curajului şi gloriei, a

fost înlocuită, de multe ori, cu flautul care murmura melodia iubirii, în plenitudinea ei. Aceasta acordă pecetea de originalitate poemului, iubirea doveditoare a unei profunde sensibilităţi. Această sensibilitate specifică se va manifesta caracteristic într-o reprezentare alternantă a stărilor de suflet, într-o oscilare sesizabilă între polii îndoielii şi încrederii, într-o neliniște presimţită, într-o contemplare continuă a naturii înconjurătoare, a peisajului care devine, romantic, un „état d'âme", în contrastele create măiestrit, între umbre şi lumini, între soare calm şi mari furtuni. Melancolia, dominantă a peisajului care va deveni o trăsătură principală a *Ierusalimului liberat*, este rama portretelor protagoniştilor aflaţi de multe ori în situaţii patetice. Scenariul încărcat de tristeţe este o altă expresie a ariei verbului lui Torquato Tasso, şi este trasat cu o mână sigură de cunoscător, matur psihologic. „*Geniala exercitare* literarăcum a fost definit poemul *Rinaldo*, demonstrează o coerenţă solidă între elementele etice şi estetice ca o dominantă fundamentală a întregii opere de creaţie a lui Torquato Tasso. Dar, se poate face observaţia, în acelaşi timp, că din punct de vedere ideologic, în acest poem de tinereţe se poate constata existenţa unei puternice opoziţii între spiritualitatea nestinsă a epocii Renaşterii şi aceea a contrac-urentului neumanist al ideologiei Contrareformei. În cheie literară, această opoziţie va fi echivalentă cu şocul violent între ceea ce Benedetto Croce ar fi putut numi – *poesia e nonpoesia*. *Rinaldo* nu poate fi desigur preţuit ca o capodoperă a literaturii universale, dar el marchează o prezenţă de artă care nu poate fi, în niciun caz, ignorată. Este şi o experienţă de viaţă, transfigurată în literatură a unui tânăr care trăieşte în plin secol al XVI-lea, secol de puternice contradicţii, în care se mai exercită încă fascinaţia lumii apuse a cavaleriei, până la a se dori compunerea unei „biografii eroice", stimulatoare a aventurii şi a visului de glorie care nu se va stinge cât timp va exista omenirea. *Rinaldo* este şi o manifestare a unui eclectism specific, în orientarea de selectare a motivelor tradiţionale din lumea epică a cavaleriei.

Asimilarea creatoare a acestor motive dovedeşte şi cunoaşterea sistematică a tuturor operelor care I-au precedat şi din care nu şi-a extras decât esenţele care îi serveau pentru fundamentarea unor trăsături eroico-morale. În acest adevărat vis de iubire şi de glorie, elementele care îl alcătuiesc, dincolo de tradiţii, provin şi din mina inepuizabilă a poetului dar şi a contemporaneităţii sale. *Rinaldo* este

într-adevăr o etapă de neignorat, în evoluţia *epicii* care îşi află punctul de origine în îndepărtatul Ev Mediu, trecând prin momentele de intensă splendoare ale lui Boiardo şi Ariosto, pentru a culmina cu eposul *Ierusalimului liberai*.

Amploarea construcţiei compoziţionale într-un poem de mai multe mii de versuri, este o ilustrare a imensei străduanii a tânărului student din Padova şi preanunţă forţa şi valoarea marelui arhitect creator al *Ierusalimului liberat*. Transfigurarea de artă a lucrurilor omeneşti, continua participare la fluxul neîntrerupt al vieţii, în toate contrastele şi contradicţiile ei, poate apare într-adevăr surprinzătoare! a un adolescent de optsprezece ani. Acuitatea şi luciditatea de observator atât de atent al vieţii complexe şi realităţii se poate observa, în nenumărate pagini, poate cele mai dinamice, în care se descriu scene ale trăirii contemporane la o curte seniorală, în exerciţiul armelor, al vânătorilor, al uimirilor, al cavalcadelor impetuoase sau al marelui prestigiu de care se bucurau mânuitorii armelor în numeroasele dueluri.

Torquato Tasso „*necunoscut altora*" cum va afirma în finalul operei, îndemnat către creaţia îndrăzneaţă de prieteni ca sculptorul şi poet epic în acelaşi timp, Danese Cattaneo, ori poetul, filosoful şi muzicianul Cesare Pavesi (nume identic cu al marelui scriitor italian al secolului nostru), vrea să strige lumii că există şi el! Şi de aceea el este atât de prezent în prima sa operă, cu toate neliniştile şi speranţele sale. Iradierea continuă asupra poemului pleacă de la acest nucleu de afirmare a propriei personalităţi, a facultăţii sale creatoare. *Rinaldo*, observaţia se poate face de către orice cititor atent, este Torquato Tasso care simte nevoia permanentă de a se face manifest, în faţa propriei sale conştiinţe şi mai ales în faţa celorlalţi, pentru a cuceri gloria şi iubirea, prin curaj şi prin necontenita străduanie. Ca şi autorul, protagonistul operei este un neliniştit, în ochii lui se dilata orice senzaţie, sensibilitatea lui profundă dă viaţă unei mitologii pe care o domină forţe raţionale. Coborârea şi sondarea în straturile propriului eu este însoţită de un fior al unei modernităţi spirituale, fără antecedente în celelalte creaţii ale predecesorilor. Se simte într-adevăr voinţa estetică a lui Tasso de a se desprinde de modele, prin modelarea unui protagonist care se opune, în creaţia sa singulară, atât de numeroşilor eroi prezenţi în opera autorilor epici anteriori. De aceea, mai mult chiar decât Ariosio, el se apropie de faimoasele reguli ale

esteticii aristotelice. Tânărul de optsprezece ani cunoaşte într-adevăr meseria artei sale, dă dovadă de o vastă respiraţie, voind să exemplifice nu numai canoanele teoretice ci şi propria sa personalitate creatoare. Tasso demonstrează astfel excelenta sa pregătire în domeniul artei literare, de care nu erau străini nici profesorii padovani dar nici sfaturile şi cizelarea poemului *Amadigi* de către bunul său tată, Bernardo. „Tassino" cunoscător perfect al faimoasei reguli a celor trei unităţi (de timp, de spaţiu şi de acţiune), într-o atmosferă culturală care preconiza imitarea modelelor ilustre, izbuteşte să depăşească aceste rigide canoane şi să-şi opună eroul protagonist multitudinii personajelor altor creaţii epice, să dea o formă de artă propriilor visuri şi aspiraţii. El doboară bariera dogmatică, pătrunzând în interiorul lucrurilor, revărsând asupra lor sensibilitatea lui atât de umană. Dinamica acţiune nu este niciodată străină de contemplarea lirică într-o fluiditate melodică a versului care va rămâne una dintre caracteristicile primordiale ale lui Tasso, o cucerire modernă a formei poeziei în literatura universală, în concordanţa sa armonică cu flexiunile sentimentului şi gândirii. Fericita contorsionare a versului octavei, care fusese de aur în armonia capodoperei *Orlando Furioso*, se modelează după tonalitatea poetică a unui poet, mai modern prin sensibilitatea sa poetică. Giosue Carducci, el însuşi, marele profesor de literatură şi poetul – instituţie naţională al celei de a treia Italii – recunoaşte meritul incontestabil al poemului cavaleresc *R'maldo*: „*Quando anche* îl *Tasso non avesse ţoi fatto altro*, *quella corretta ameninţă diverseggiatoare avrebbe*, *credo*, *serbata fresca nella morosit*ă *di tante lungaggini romanzesche del Cinquecento declinante*, *l'attrattiva del giovanile poema*…" 9.

Lunga meditaţie şi elaborare poetică nu caracterizează *Rinaldo* scris numai în zece luni de zile, ca la o întrecere tinerească, ca la un turnir. Se poate repeta că „*exercitarea literară*" nu întruneşte caracteristicile capodoperei dar este o manifestare puternică a unei personalităţi care se va afirma pe o spirală continuă ascensională a unui drum spre desăvârşirea artei. Claritatea deplină a seriilor de imagini metaforice, de intensă culoare, de predominare a sensibilităţii asupra raţionalului situează, fără nicio îndoială poemul de tinereţe al lui Torquato Tasso în locuri superioare altor tentative epice din cea de-a doua jumătate a secolului de involuţie istorică şi literară, îl cinquecento. *Rinaldo* este uvertura gravei simfonii a *Ierusalimului*

liberat.

După doi ani de studii la Universitatea din Padova, iassino, desigur cu consimţământul tatălui, hotărăşte să treacă la Bologna, atras desigur de faima anticului Studium dar, mai probabil, pentru a-l urma pe maestrul Sigonio care se transferase în perimetrul „doctului" oraş. Universitatea sa cunoştea o importantă dezvoltare bazată şi pe o mare tradiţie spirituală. Maeştri faimoşi nu numai în Italia ci în întreaga Europă contemporană predau la Studiul oraşului Turnurilor înclinate, Asinella şi Garisenda. Ca şi cu mai mult de două secole mai înainte, când student la Bologna fusese primul mare liric al literaturii universale, Francesco Petrarca, şi în zilele lui Torquato Tasso, ambianţa oraşului avea un caracter parcă de sărbătoare perpetuă. Femeile Bolognei erau vestite prin rara lor frumuseţe, erau de altfel prezente şi multe curtezane şi desigur nu lipseau petrecerile lungi de noapte şi nici „scampagnatele", ieşirea într-o ceată veselă (existau mulţi studenţi şi din alte părţi ale Europei), dincolo de incinta oraşului. Domina, ca şi pe vremea lui Petrarca, spiritul „goliarzilor", al studenţilor impetuoşi care se ridicau împotriva ascetismului, dar exista şi o anumită disciplină impusă de involuţia politică a Italiei care nu se mai afla în zorile iradiantei ere a Renaşterii.

Tânărul autor al poemului *Rinaldo* a fost desigur bine primit în mediul literaţilor bolognezi, unde s-a făcut de îndată remarcat, nu numai prin faima publicării poemului ci şi prin profunda sa cultură, prin judecăţile sale estetice, exprimate în cadrul unor docte conversaţii. Nu era străin deloc nici de efervescenţa vieţii studenţeşti, dovedindu-se un bun companion, nu părăsise nici exerciţiile fizice ale unui cavaler (armele şi călăria) şi îşi exercita şi harul poetic în poezii-madrigal în care se răsfrângeau undele iubirii pentru o creatură, încă imaginară. Frecventa îndeosebi casa fraţilor Francesco şi Daniele Spinola care fondaseră (fără statute şi regulamente) o liberă Academie ai căror membri asidui şi dinamici erau în special studenţii mai obişnuiţi în acele vremuri, cu arta oratoriei.

„Tassino" nu-l părăsise desigur pe „Tasso cel mare", pe tatăl său Bernardo, pe care îl vizita, frecvent, la Mantova, unde autorul poemului *Amadigi* intrase în slujba seniorului Guglielmo Gonzaga. Acum, creatura visurilor sale de iubire, femeia înger până atunci, va coborî din ceruri pe pământ şi se va încorpora în frumuseţea incomparabilă a Laurei Peperara, devenită centru iradiant şi al poeziei.

În ianuarie 1564, în Bologna, tânărul poet este acuzat de a fi autorul unei vehemente satire îndreptată împotriva celor mai importanţi profesori ai Studiumului. Erau nu mai mult de cincizeci de versuri, dar de o rară turpitudine, cu demonstrarea unor moravuri nu prea ortodoxe ale maeştrilor şi ale studenţilor lor predilecţi. Tasso cunoştea desigur versurile incriminate, se amuza chiar să le recite în reuniunile literare. Magistratul, *auditoare criminale*, Marc Antonio Arese, sesizat de un denunţ împotriva autorului lui *Rinaldo*, îi percheziţionează casa, confiscându-i manuscrisele. Înspăimântat, îl Tassino părăseşte în grabă docta Bologna, şi la procesul care i se intentează, nu se prezintă ci va trimite o scrisoare în care se disculpa, afirmând că el nu fusese autorul satirei ci numai unul dintre numeroşii ei recitatori. Procesul nu a avut vreo consecinţă penala, dar poetul nu s-a mai întors la Bologna.

Se va refugia în Padova pentru continuarea studiilor, întemeind, împreună cu alţi iubitori ai Muzeelor şi ai culturii, o Academie degli Eterei şi va fi unul dintre membrii ei cei mai activi sub pseudonimul emblematic de Pentito (cel care se căieşte!). Trebuie afirmat că cea de-a doua perioadă padovană se dovedeşte a fi extrem de fecundă pentru încă tânărul studios, care îşi îndreaptă atenţia asupra Triadei marilor trecentişti, apropiindu-se în special de gigantica personalitate a celui mai mare poet al noii latinităţi, Dante Alighieri. (Anumitele sale note comentariu al *Divinei Comedii* au rămas până astăzi de o mare acuitate interpretativă, luate mereu în consideraţie de către cea mai modernă şi exigentă dantologie). Nu există ştiri sigure în biografia lui Tasso despre dobândirea unei diplome care ar fi însemnat desăvârirea studiilor sale universitare.

În toamna anului 1565, tânăr, faimos deja ca literat, Torquato Tasso se stabileşte la Ferrara, în slujba cardinalului Luigi d'Este. Rândurile pe care le-am scris în lucrarea noastră despre Ariosto pot să fie reamintite pentru a defini caracteristicile curţii ferrareze şi al seniorilor săi. Sub impulsul „dinastiei14 Estenşilor, Ferrara devenise cea mai renascentistă cetate a Italiei secolului al şasesprezecelea. Era însufleţită de un dinamism excepţional, de o vitalitate rară care se exprima în arhitectura masivă a palatelor, în lărgimea străzilor, în asanarea mlaştinilor pe care le provocau marile revărsări ale fluviului Po. Oraşul îşi depăşea incinta zidurilor medievale, se întindea tot mai mult, spre câmpia paduană, la aer liber, sub soare. Oraşul devenise sub

Estensi şi un centru vestit în Italia al serbărilor fastuoase, ultima insulă cu rămăşiţe puternice ale cavaleriei apuse, în care se mai puteau organiza vestite turniruri sau magnifice *giostre*. Oraşul era şi un centru universitar, într-o anumită epocă mai frecventat decât alte mai vechi universităţi. Era oraşul unui grup de umanişti şi de literaţi, de autori în limba latină sau italiana, de traducători emeriţi din literaturile Antichităţii, de pictori şi arhitecţi cu opere însemnate în istoria artelor Peninsulii. Dar mai ales în domeniul reprezentaţiilor teatrale, Ferrara era cetatea care predomina Italia culturală a vremii. Oraşul avea caracteristici cosmopolite şi Estensii cheltuiseră sume fabuloase pentru înfrumuseţarea lui, pentru atragerea intelectualilor între zidurile sale. Umanismul ferrarez avea drept caracteristică căutarea perfectului şi oglindirea complexă, plenară a realităţii.

Chiar în anii de involuţie politică în care Italia îşi pierduse primatul economic, ea nu-şi pierduse supremaţia culturală. Curţile seniorale îşi exercită încă activitatea lor de centre iradiante de cultura şi arte, de organisme care polarizează intelectuali, creatori sau iubitori ai literaturii. Se recunoştea aci valoarea individuală faţă de entitatea abstractă a Universului, se recunoştea facultatea transformatoare a omului în faţa naturii şi istoriei, se deschideau vaste perspective investigaţiei şi cunoaşterii.

Torquato Tasso s-a ataşat acestei vieţi de curte şi de artă, cu o rară intensitate, iubind şi urând o asemenea existenţă fascinantă, cu toate oscilaţiile sale, în fastul şi splendoarea ei dar şi în laşitatea şi ipocrizia oamenilor. Aci şi-a petrecut partea cea mai importantă a prea scurtului său arc existenţial şi incontestabil, cea mai fecundă, literar. Tasso, spre deosebire de Ariosto care fusese „funcţionar* cu sarcini precise în serviciul Estenşilor (guvernator în Garfagnana, de exemplu), nu avea atribuţii precise. Integrarea sa în viaţa de curte era a unui gentilom şi a unui literat pe deplin convins de meritele sale, căutând cu tenacitate gloria. Chiar atunci când va trece în serviciul ducelui Alfonso II d'Este, el îşi va întări această mândră conştienţă de propria valoare, afirmată foarte hotărât, cu un justificat orgoliu într-o scrisoare revelatoare: „*… trebuie să-ţi spun că nu-mi place să mă plec în faţa nimănui*; *şi nu se află baron sau om de încredere al ducelui*, *oricât ar fi el de mare*, *care să mă găsească gata să-i preamăresc*; *ba chiar înălţimea sa îmi atrage luarea aminte*, *descoperindu-se cel dintâi*, *iar eu îi răspund de sus*, *de parcă m-aş fi născut în Spania*. *Ceilalţi spun*: «*De ce oare îşi*

ţine fruntea atât de sus? *De unde atâta semeţie*?…» *Am început să cred singur că trebuie să ţin un om însemnat*.

Ferrara era într-adevăr cetatea cea mai sărbătorească a Italiei şi lui Tasso i s-a părut „meravigliosa", desfăşurându-şi viaţa intensă ca pe o scenă „pictată" şi „luminoasă" în mii de forme şi aparenţe. În primii săi ani ferrarezi Torquato Tasso a trăit în seninătate, considerat a fi un ornament al

3 – Torquato Tasso 208

strălucirii Curţii Estenşilor. Nu era încă conştient de contrastul dintre tradiţia atât de puternică a fastei mişcări a Renaşterii şi involuţia pe care o anunţa Contrareforma-Ferrara menţinea într-adevăr decorul exterior al acelei epoci de înflorire culturală extremă şi de liberă dezvoltare a personalităţii umane. Deşi dominarea politică străină era prezentă, seniorii splendidei cetăţi păstrau aparenţele libertăţii şi ale propriei orientări în a decide politic. Era o ficţiune caracteristică Italiei întregi din Cinquecento, mai evidentă însă în strădania stăpânitorilor Ferrarei care nu puteau renunţa la fastul seniorial, la grandoarea chiar dacă numai general aparentă. Criza conştiinţelor, afirmarea aparenţelor nu era încă sesizabilă poetului primit cu atâta bunăvoinţă de ducii ferrarezi, de frumoasele surori ale Ducelui Alfonso, Lucrezia şi Leonora, culte, apte să preţuiască emoţia artei şi literaturii, pe creatorii valorilor spirituale.

Pentru rătăcitorul, încă din copilărie, într-o Italie d: – vizată, Ferrara era o oază a seninătăţii şi artei. Marile serbări şi spectacole constituiau luminosul decor al aparenţelor unei lumi care se afla înclinată spre inexorabilul apus.

Curând avea să se manifeste rigoarea Tribunalelor Inchiziţiei, starea precară economică şi politică, jocul diplomatic al supravieţuirii, abilitatea curtenilor. De altfel şi tânărul poet putea să sesizeze caracteristicile vieţii la o curte seniorală, atunci când scria cu o luciditate emoţionantă, cu fascinaţia pe care a exercitat-o totdeauna asupra lui, o asemenea existenţă: „… *La corte e simile al mare*, *în cui fa d'uopo d'esperto nocchiero*; *i cortigiani*, *sitnili agii scogli coperţi da onde*, *che sogliono occultamente sommergere l'altrui fortune*; *i* venţi *contrari sono l'ameninţă di questo mondo*;

I moştri, *i vizi degli înfelici cortigiani*…" 11.

Încet, avea să cunoască toate aceste aparenţe care ascundeau centrul realităţii nestrălucitoare, dar el nu a încetat niciodată să fie

activ pentru transfigurarea realităţii prin poezie. Exista la Tasso o neputinţă aproape organică de a putea accepta aspra realitate, şi el aspira permanent să redea o lume a spiritualităţii nobile, a pasiunilor şi virtuţilor care înfrumuseţează şi acordă demnitatea plenară existenţei umane.

În 1569 avea să moară Bernardo Tasso şi fiul său, totdeauna iubitor, se îngrijeşte de publicarea paginilor scrise de autorul poemului *Amadigi*, ridicându-se cu violenţă împotriva literaţilor care criticau opera acelui „*fugace peregrino*". În *Canzone di Metauro*, cu vaste ecouri autobiografice (rămasă însă neterminată), Torquato deplânge destinul nedrept al unui creator de artă, constrâns din devoţiune faţă de prieteni, să străbată drumurile amare ale exilului, fără nicio odihnă, fără nicio mulţumire.

Anul următor morţii părintelui său, Torquato Tasso călătoreşte în Franţa, în suita cardinalului Luigi d'Este. Înainte de plecare şi-a redactat, în bună regulă, testamentul (deşi avea numai douăzeci şi şase de ani!), lăsând ca legatar pe prietenul Ercole Rondinelli: alături de Scipione Gonzaga, Domenico Veniero şi Battista Guarino, avea să îngrijească publicarea operelor, sonete ce iubire şi madrigale, discursurile despre arta poetică şi fragmentele care vor fi judecate mai realizate artistic din *Gottifredo* (desigur *Ierusalimul liberat*, într-o primă încercare). Avea să rămână în Franţa şapte luni de zile (octombrie 1570 – aprilie 1571), şi impresiile sale aveau să cristalizeze într-un document extrem de interesant prin luciditatea şi realismul observaţiilor. De altfel chiar titlul acestei *relazione*, care încearcă să stabilească raporturi de confruntare între stările de lucru din Franţa şi Italia, este *Observazioni sullo stato di Francia '2*. Observaţiile sale sunt de cele mai multe ori amuzante prin sublinierea diferenţelor notabile între reprezentanţii celor două popoare neolatine. Nobilii francezi sunt curajoşi, caracterizaţi de picioarele subţiri, din pricina exceselor de exerciţii călare, popolanii sunt mai temători de lupte. Explicaţia lui Tasso: s-au născut la câmpie iar apanajul celor curajoşi este de a fi trăit la munte. De altfel întreg peisajul francez cunoscut de către Tasso îi apare uniform, plictisitor ca şi vinurile care nu sunt rele, dar păcătuiesc prin a avea un gust comun. El exaltă starea muntoasă a Italiei în faţa monotoniei câmpiei franceze, dar, obiectiv, recunoaşte extensiunea reţelei de navigaţie fluvială de pe teritoriul Franţei. Parisul este superior Milanului ca aglomerare urbană, dar inferior

Veneţiei ca frumuseţe arhitectonică. El poate să admire, prin contrast cu locuinţele mizere ale cetăţenilor, grandoarea arhitecturală a catedralelor franceze, lipsite însă de frumuseţea statuelor interioare, caracteristica bisericilor Italiei. El recunoaşte puterea politxă a Franţei, şi îi afla, just, cauzele, în existenţa monarhiei unitare. A fost însă profund impresionat de persecuţiile religioase îndreptate împotriva hughenoţilor şi care aveau să culmineze în curând, în cea mai sângeroasă noapte din istoria Franţei, a Sfântului Bartolomeu.

Întors din Franţa la Ferrara, Tasso părăseşte serviciul cardinalului pentru motive care nu sunt clare, dar va intra în cercul de stipendiaţi ai ducelui Alfonso II d'Este, oaspete la masa ducală, în condiţia sa de gentilom, şi cu o singură obligaţie, de a scrie versuri care să celebreze Ferrara şi pe seniorii săi care o ilustrează „Insuperabilul", cum va fi fost denumit Torquato, stea poetică a curţii ferrareze, îndeplinea şi funcţia de organizator, foarte apreciat (regizor), ai spectacolelor care aveau loc la Curte. Pentru o asemenea manifestare scrise în anul fast pentru creaţia sa, 1373, capodopera *Aminta*.

*

* * *

Cea mai desăvârşită realizare a unei idile dramatice a literaturii moderne este „*la favola boschereccia*", *Aminta*, intitulată astfel de la numele protagonistului.

Această „minune", cum a fost calificată de Giosue Carducci, poate să fie considerată opera cea mai realizată artistic a lui Torquato Tasso.

Drama pastorală nu este altceva decât o transformare a eglogei antice. Secolul al XVI-lea a lungit dialogul eglogei vergiliene, I-a împărţit în acte şi a creat astfel un nou gen teatral. De multe ori, sub vălul ficţiunii literare de tip vergilian, se ascundeau fapte sau personaje ale timpului. Au fost numeroase aceste favole pastorale în Cinquecento, dar, „minunea vie", a rămas *Aminta*.

Ziua de 31 iulie 1573, data reprezentării *Amintei* în faţa curţii ferrareze a lui Alfonso II d'Este, a rămas înscrisa în istoria reprezentării teatrului italian. Interpreţii erau actori vestiţi ai vremii, făcând parte din Compania *Geloşilor*, iar regizorul spectacolului din insula Belvedere de pe fluviu era însuşi autorul. Spectatorii purtaţi în lumea senină a idilei erau reprezantanţii iluştri ai cetăţii în care nu apusese vechea splendoare a Renaşterii.

Acest „miracol" considerat ca atare de Giosue Carducci a fost analizat cu pătrundere şi acuitate de toţi criticii care s-au înclinat asupra paginilor lui Tasso şi n-au lipsit caracterizările care au însumat epitetele ornante cele mai variate dar care toate, în final, aplaudau unanim. Judecăţile critice situau *fabula dramatica*, *pastorala* lui Tasso într-o climă literară aeriană, într-o zonă a candorii. Nu lipsesc, ca un loc comun al judecăţii generale, referiri la Arcadia, regiunea aeriană a unei naturi edenice, care putuse să fie paradisul sudului Greciei, asupra căreia se abat brizele uşoare ale graţiei, străbătută de undele cristaline existenţiale. *Aminta* poate să fie considerată oaza seninătăţii pe drumul artei lui Tasso care străbate pustiuri aride. Aceasta este opera către care converge întreaga sete de viaţă a poetului, expresia integrală a concepţiei sale de a afla în poezie mângâierea. Cea mai perfectă expresie artistică a lui Tasso este o concordanţă perfectă între conţinutul senzualităţii sale, a deschiderii totale faţă de chemările existenţiale şi forma congenială – „*Favola d'amore Aminta*" nu este caracterizată de dramaticitatea acţiunii ori de preocuparea excesivă de a reda, integral şi realist, psihologia personajelor care oscilează pe aceeaşi lungime de undă, vibrând de aceeaşi constantă sensibilitate, mişcându-se în zone egale, armonice, de fluiditatea apelor de munte, proaspete şi reci, şi care păstrează şi transparenţa cristalelor de stâncă. Această tonalitate egală, niciodată uniformă ori monotonă, fascinează prin muzicalitatea delicată, a unei extreme căutări a formei eliberate de constrângeri retorice. Muzicalitatea este o atmosferă generală, ea nu izvorăşte numai din pateticile scene lirice, ci chiar din dialogurile dinamice ale personajelor. Se poate vorbi de o abandonare a poetului pe legănarea valurilor lente ale armoniei operei sale, operă perfectă în construcţia ei, edificată fără nicio ştirbitură a incintei sale, închisă în splendoarea perfecţiunii sale. Strălucind ca o nestemată, încastrată în cercul de aur al inelului, *Aminta* are structura unui mit şi fosforescenţa lui luminează complexitatea unei realităţi care se concentrează în cântarea perenă a iubirii şi a triumfului ei asupra oricărei creaturi din universul înconjurător. *Aminta*, în starea ei pastorală, echivalează şi cu o tentativă de a evada din apăsarea existenţială a contemporaneităţii, pentru a ascende către realitatea nouă, transfigurată de creator, până la a-i acorda facultatea visului. În *Aminta* nu este dominant sensul iubirii de tip dolcestilnovist în care femeia era echivalată cu îngerul coborât din ceruri pe pământ să arate

poetului dreapta cale, pentru a nu se rătăci în pădurea de păcate. În *Aminta* domină senzualismul intens şi pasiunea, fără de nicio sublimare metafizică, o înclinare, cu totul naturală, spre un erotism care orientează nu spre înălţimi platonice ci spre pământul încărcat cu flori care îndeamnă la perpetuarea vieţii. S-ar putea face observaţia că *Aminta* îşi demonstrează mai mult armonia perfectă nu atât ca operă de poezie, cât ca o perfectă realizare de echilibru literar, ca o ilustrare deplină a concordanţei. Această operă creată iniţial ca un divertisment de curte, un joc literar, conţine întreaga potenţialitate de creator a lui Tasso, în redarea profundă a iluziei cu care arta îmbracă aspra realitate existenţială, melancolia care străbate imaginile splendide ale iubirii biruitoare, cunoscând inevitabila trecere spre apusul definitiv, a oricărei fapte de viaţă omeneşti. *Aminta*, într-un fel, a încercat să fie o idealizare a vieţii, a civilizaţiei acelor timpuri, o explicaţie de artă a istoriei contemporane, o aspiraţie sensibilă către o lume mitică, către care tinde umanitatea însetată mai mult de frumuseţe, decât de adevăr.

Aminta încearcă să elimine orice impuritate generată de vicisitudini ori tribulaţiuni umane, redând sentimentele caracteristice unor individualităţi – personaje, apte să se transforme în simboluri ale artei, sub dominarea celei mai umane înclinări şi forţe, iubirea.

Aminta este o evocare a frumoasei *epoci de aur* a Arcadiei ca o replică împotriva constrângerilor presimţite ale epocii prezente care avea să fie mereu mai oprimată de spiritul ascetic şi sacralizam al Contrareformei. Dogmele sale impuneau retragerea contemplativă şi ascetică, dincolo de natură şi viaţă, dincolo de spectacolul şi participarea multiformă. Pastorala poate să fie considerată astfel şi ca un protest implicit al creatorului de artă împotriva acelora care se împotrivesc Naturii, izvorul primordial al oricărei existenţe plenare. Resortul principal care pune în acţiune evenimentele *Amintei* este tocmai acest puternic contrast ideologic între afirmatorii iubirii ca sentiment şi pasiune dominante şi aceia care încercau s-o elimine ca element impur al desăvârşirii morale a omului. O nouă cheie de interpretare a pastoralei poate fi oferită de sublinierea critică a prezentării, sub *masca*, a realităţilor, ca o critică a societăţii şi moravurilor contemporane. Criteriul de a proiecta pe scenă adevăratele imagini ale societăţii a fost urmărit cu tenacitate de către autor şi el poate fi sesizat de orice cititor atent, sub veşmântul diafan al formelor. *Aminta* nu este un prilej artistic de a celebra un carnaval

fastuos al unei curţi seniorale, expresia unui cerc de aristocraţi care sunt luminaţi de soarele care apune al unei Renaşteri intimate.

Subiectul idilei este foarte simplu. Păstoriţa Silvia, cu toane de tânără îndărătnică, este iubită de păstorul Aminta. La auzul unei ştiri că Silvia ar fi murit, disperat, Aminta se aruncă într-o prăpastie. Dar ştirea este neadevărată şi Silvia, crezând că Aminta a murit din cauza ei, este profund nemângâiată. În disperarea ei îşi dă seama că-l iubeşte pe păstorul sinucigaş. Nici pentru Aminta căderea nu a fost fatală, aşa că cei doi protagonişti se vor reîntâlni şi vor fi fericiţi.

Nexusul cel mai interesant al acestei capodopere a unei literaturi sentimentale stă în puterea dominatoare a iubirii, în deplina libertate a acestui sentiment, în aplicarea generală a legii plăcerii sculptate de natură în oameni. Desigur că se poate descoperi în această trăsătură fundamentală a personajelor *Amintei*, care aminteşte tradiţia vitalistă a *Cin* te *celor de carnaval*, horaţionismul motivelor *carpe diem*, *cârpe rosam* (*bucură-te de zi*, *bucură-te de trandafir*). E vorba deci de sentimentele sănătoase, de pasiunile firești, pe care Natura, mama mamelor, le-a înrădăcinat definitiv în oameni.

Şi ce poate fi altceva decât o beţie generală a simţurilor şi o sete de a trăi profund, de a te bucura de viaţă cu intensitate, care elimină opinia despre un Tasso oscilant şi fără iubiri, când este ascultat ridicând imnuri, în maniera expresivă de cea mai pură Renaştere, bucuriei simţurilor vieţii pământene şi atât de omenesc, şi caducităţii sale:

„*Amiam che-l Sol şi muore e poi rinasce*.
A noi sua brève luce
S-asconde e il Sonno eterna notte aduce" 13.

De-a lungul desfăşurării scenelor *Amintei* este permanent prezent sensul participării autorului la acţiunile personajelor create. Se presimte bucuria creatorului faţă de tinerii protagonişti, necunoscători totali ai vieţii, pe care îi urmăreşte cu o profundă simpatie pe drumul cunoaşterii şi al experienţelor, privite şi încercate cu ochii dilataţi de mirare în faţa mirificului spectacol al naturii exterioare şi al propriei lor lumi interioare. Analizând această lume sentimentala, coborând cu lumina surâsului său înţelegător în complexitatea senzaţiilor, Tasso le urmăreşte lucid, întreaga lor curbă evolutivă, într-o mişcare continuă, într-un raport neîntrerupt cu situaţii şi expresii, foarte teatral, agitat şi dinamic.

Descoperirea lumii şi a sufletului necontaminat de tribulaţii existenţiale a aflat un mare creator. Nu există o criză a personajelor a căror evoluţie psihologică este pe o scară armonică, cu începuturi care nu sunt infirmate de finalitatea lor. Aminta, este omogen, acelaşi îndrăgostit, nevinovat, care străbate zone de candoare şi de durere. Durerea lui nu este un strigăt de disperare, nu este o suferinţă care nu se poate îndura. Senzualitatea sa, freamătul intens natural al simţurilor nu naufragiază pe o mare în furtuni. Lamentaţiile sale îndelungi reflectă o intensă viaţă interioară, de iubire care se revarsă, romantic, şi asupra naturii înconjurătoare. El nu îndrăzneşte să se mărturisească aceleia care pentru el a devenit o zeiţă, un obiect de cult. Devoţiunea lui, adoraţia faţă de Silvia se conturează într-o atmosferă de fascinaţie, de imposibilitate de a trăi fără de vis, dar şi cu neputinţă de a depăşi zidurile templului în care se află idolul său. De aci durerea visului imposibil de atins care generează durerea, lirica sa disperată, acuta nostalgie în care converg tonalităţile dominante ale cântului său elegiac. La el nu există atât de subtila melancolie a lui Francesco Petrarca nici accentele disperatei revolte contra ingratei Aspasia ale chinuitului Giacomo Leopardi. Izolarea în lumea sa proprie de durere nu poate să fie străbătută iniţial, el rămânând într-o atmosferă în care „dulceaţa11 iubirii alternează cu „veninul" ei. Dar el nu este niciun mitic păstor arcadian care îşi mână turmele în preajma pierdutelor cetăţi ale antichităţii. În pieptul lui va fremăta pasiunea vie care va distruge atmosfera bucolică a unor iubiri mitic pastorale.

Mult mai intens „simţită" de către autor este Silvia, adevărata protagonistă a pastoralei. În cazul ei estetic, Tasso a demonstrat o gradaţiune de culori şi de tonalităţi de o rară subtilitate psihologică. În ea, cu mai mult rafinament decât la Aminta, se exercită analiza lirică, exploatarea cauzelor şi motivărilor acumulărilor cantitative care vor genera curând explozia pasională a sentimentului iubirii într-o făptură umană, până atunci atât de refractară chemărilor intense ale vieţii. La Silvia există un lent proces evolutiv al sensibilităţii aflate în faţa tainelor dominante ale forţei universale a iubirii. Îndepărtarea ei de iubire, manifestările ei vitaliste în exerciţiul vânătorii, cunosc o abatere spre drumul liric, prin aflarea unor ştiri despre îndrăgostiţi prin contemplarea înfiorată de o subtilă nelinişte a frumuseţii propriului trup, îmbăiat la izvoare, prin contemplarea chipului ei aureolat de primăvara tinereţii, în faţa oglinzii, începe o fază de nouă

trăire, dincolo de starea solitară în mijlocul naturii sălbatice, conştientă de freamătul universal căruia nu-i poate fi străină. Această gamă de stări de suflet şi sentimente contrastante ale adolescentei care se descoperă femeie, va erupe la aflarea ştirii morţii, din dragoste pentru ea, a păstorului Aminta. Atunci Silvia se va manifesta cu întreaga sa sinceritate de feminitate integrală. Este desigur cea mai patetică dintre figurile personajelor, inconştientă iniţial de forţa frumuseţii sale, descoperindu-se gradat în instinctul său feminin.

În realitate ea este o femeie adevărată: adolescenta care nu ştie încă, curioasă, înspăimântată atunci când cunoaşte taina iubirii, este, până la urmă, irezistibil atrasă, târâtă de acel val general revărsat de natură asupra tuturor făpturilor care o însufleţesc. La aflarea ştirii morţii aceluia care o iubea, descopere la rându-i iubirea şi află o demnitate tragică de fiinţă învinsă, nu în genunchi. La rându-i, considerându-se vinovată, într-o atmosferă de extremă încordare, se pregăteşte să dispară din viaţă. Ea îşi ia rămas bun patetic de la lumea nouă pe care o descoperise prin iubire, cu o solemnitate care aminteşte eroinele tragediilor antice, în versuri de o excepţională spontaneitate şi în care vibrează prelung o durere universală. Dar figura Silviei întruchipează şi acel personaj al femeii care fuge de dragoste, dar care fugind, ar vrea să fie ajunsă, idealul feminin al unui creator de artă care ar vrea să se bucure de intensitatea sentimentală, dar obiectul pasiunii sale se dovedeşte a fi neînţelegător chinurilor celui care o iubeşte. Silvia este portretul cel mai complex al unui personaj de subtilă psihologie, de graţioasă senzualitate, de aspiraţie continuă spre o fericire necunoscută.

Mai există în *Aminta* un remarcabil personaj – Satirul, îndrăgostitul respins din această lume, mitică transfigurare a realităţii şi naturii. El este o făptură primordială, telurică, dar pe care iubirea îl înnobilează, umanizându-l. Dorinţa lui de a cuceri pe Silvia, adolescenta îndărătnică, dedicată vânătoarei, este desigur absurdă, dar durerea de a fi respins îl sensibilizează în suferinţa care poate emoţiona. Senzualitatea, care este caracteristica fiinţei sale şi se poate manifesta brutal, este înfrântă de alungarea în nefericire. Chiar şi un satir violent poate să-şi exprime durerea cu îndelungi lamentaţii, întrerupte şi de voite elemente comice exaltatoare ale propriei virilităţi sau ale invectivelor contra acelora care nu dau ascultare legilor generale ale firii. Forţa lui instinctuală este interferată de o

undă de superioară înţelegere a iubirii şi în alte sensuri, în afara satisfacerii simţurilor exasperate. Un personaj tradiţional comic este purtat astfel de arta lui Tasso pe o treaptă superioară, de creatură complexă, nu de forţa brută, redusă la senzualitate primitivă. În galeria de portrete, ale personajelor din *Aminta* se pot înscrie şi cei doi *raisoneurs*, rafinatul Tirsi (în care s-a putut vedea de către unii comentatori însuşi autoportretul lui Torquato Tasso) şi inteligenta Dafne, sfătuitoarea îndărătnicei Silvia. Ei sunt cunoscători experimentaţi ai vieţii şi aspiră să stabilească echilibruri existenţiale, participând afectiv la peripeţiile şi evoluţia personajelor. Ei pot să vorbească despre bucuria de a trăi în natură şi nu la curţile seniorale unde se flecăreşte şi se calomniază în permanenţă, unde locuiesc vrăjitoarele şi unde pereţii au urechi. Pentru că nu trebuie uitat că scena *Amintei*, deşi transportată pe insula Belvedere, înconjurată de apele vaste şi lente ale fluviului Po, este nobila curte din Ferrara.

Aminta este întreţesută şi de corurile care acordă o notă şi mai complexă arhitecturii sale teatrale. Ca şi în tragediile Antichităţii, corurile alcătuiesc un comentariu al desfăşurării pastoralei şi al evoluţiei personajelor, explicând semnificaţiile finalităţii lor, interpretându-le comportamentul psihologic. Ele sunt şi o profundă meditaţie asupra lumii, alcătuind un fundal sonor, echivalent cu o muzică de scenă. Corurile sunt şi expresia directă a creatorului pastoralei, care vrea să-şi transporte spectatorii şi cititorii într-o zonă a iubirii împărtăşite, dincolo de primejdia timpului atotdistrugător, dincolo chiar de moarte. Îndemnul pe drumurile care conduc spre un eden al iubirii este străbătut şi de un fior metafizic, de melancolia caducităţii oricărui fapt uman.

Tema centrală a pastoralei, căutarea şi atingerea fericirii prin iubire, înnobilarea sufletului şi fiinţei umane, a cristalizat definitiv în *Aminta*. Dar dincolo de absorbirea esenţială a personajelor în structura operei şi dezvoltării peripeţiilor sale, trebuie să mai fie subliniat şi un alt sens cardinal al pastoralei, osmoza care există între un asemenea gen literar şi societatea contemporană. Tasso nu s-a separat de mediul înconjurător, de viaţa de curte senioralã chiar atunci când şina elevat opera şi şi-a purtat personajele în zonele unei senine Arcadii. Detaşarea de date şi evenimente imediate poate cel mult să fie surprinsă în nepurtarea pe scenă a întâmplării, a evenimentului care nu se reprezintă, oi se narează. Această tehnică intensifică meditaţia

nu numai a creatorului dar şi a cititorului ori spectatorului. Ambiguitatea unor sensuri ascunse în veşmântul armonic al cuvintelor, sublimarea lor, prezentarea mai mult a unor învinşi decât a unor învingători, este un alt element caracteristic al sensului modern al *Amintei*. Pastorala nu a fost creată ocazional, conjunctural şi ea nu se înscrie în aria unui hedonism fără contraste dramatice, nu se limitează la dimensiuni exclusiv lirice. Opera lui Tasso este un mesaj care cuprinde în el caralitatea vocilor clare ale naturii.

În *Aminta* Tasso descoperă germenii poeziei care va fi creaţia justificatoare a existenţei sale spirituale. Şi el a coborât în complexitatea vieţii, nu a compus un spectacol lipsit de vibraţia unanimă a naturii, privind de undeva de pe scenă o ficţiune teatrală. *Aminta*, în întreaga ei construcţie, nu se izolează pe un podium pentru a fi contemplată într-un joc vizual al iluziilor. Nu este nicio fulgerare instantanee de artă, ci rezultatul unui travaliu intelectual, îndelung pregătit şi elaborat. Pastorala este şi o răsfrângere autobiografică a trăirii într-un anumit mediu şi atmosferă, de la viaţa de Curte, la izolarea care îngăduie creaţia de artă. Personaje ca Tirsi şi Dafne sunt purtătoare ale elementelor acestei vieţi, reprezentând date şi fapte ale existenţei lor la o curte seniorală, cu intrigile şi combinaţiile contemporane, opunându-se prin scepticismul opiniilor lor, purităţii acelora care trăiesc în zonele de candoare ale naturii. În reflectarea vieţii de la Curte există luminile şi umbrele unui anumit rafinament de care se bucură reprezentanţii unei clase privilegiate în timpurile în care marea cultură a Renaşterii nu putea să fie încă uitată.

În unitatea sa armonică se pot întrevedea sensurile acestea plurale, şi istoricismul ei, ca expresie şi a destinului fiinţei care nu poate trăi decât efemer, dar care îşi află în iubire şi artă întreaga sa voinţă de a fi şi supravieţui. Fericirea este un alt drept uman, refuzat însă celor mai mulţi. Mitica *vârstă a aurului* când totul era îngăduit = „*s ei piace*, *ei lice*”, lege inexorabilă căreia îi dau ascultare toate personajele pastoralei. Ele vor să se mişte în spaţiul acestor zone de iubire, de tinereţe şi de frumuseţe, invitându-se reciproc, şi lansând în felul acesta chemări, tuturor oamenilor de a se bucura cu intensitate de viaţa pământeană, de a se bucura de ora care trece, de a culege trandafirul, simbol al frumuseţii şi al setei de a trăi integral. Trăirea este solară, nu trebuie aşteptată căderea definitivă a nopţii. Dar sensul caducităţii îşi distilează veninul asupra prea puţinelor clipe ale

fericirii. Intuiţia psihologiei iubirii în contrastul de *mierevenin* a găsit în autorul *Amintei* un subtil investigator, însă totdeauna, în întreaga operă, pătrunde o puternică undă de vitalitate, se exprimă o subtilă facultate de a coborî în structurile personajelor, pentru a le ilumina esenţele cu meditaţia sa, cu viziunea sa despre lume şi viaţă. Filonul autobiografic interferează psihologia autonomă a eroilor pastoralei devenite, în final, creaturi autonome ale artei şi ale realităţii înconjurătoare. Omul de curte Torquato Iasso a dorit desigur să scrie şi să pună în scenă, un spectacol care să provoace plăcere cercului privilegiat. Dar *Aminta* nu este un joc scenic gratuit, un simplu divertisment, iubirea, sentiment dominant al eroilor săi nu este un *scherzo* galant, sau o simplă trezire la viaţă a simţurilor unor adolescenţi. Asupra acestei deschideri către viaţă care este iubirea şi freamătul existenţial, nu este aerian numai surâsul continuu ci şi o undă emotivă elegiacă generată de labilitatea şi fragilitatea umană. Intensele culori care acordă pastoralei şi caracteristici de plastică figurativă, generate de o frenezie senzuală pot avea şi tonalităţi de clarobscur impresionist. *Aminta* este expresia directă a creaţiei unui poet tânăr, ţâşnind cu impetuozitatea unui torent alpin din inima unui creator conştient de propria valoare. Este un cânt al liberei meditaţii asupra întrebărilor primordiale, un cânt al seninătăţii, al bucuriei, al îndemnului de a trăi integral, dar's: al gânditorului care nu uită că la orizontul îndepărtat există pragul trecerii definitive în neant. S-a putut spune, relativ desigur la muzicalitatea neînţeleasă de unii, că Tasso, prin *Aminta*, a devenit dirijorul de orchestră al poeziei europene pentru un secol. Maliţioasa observaţie atingea desigur sentimentalismul, „morbideţea", senzualismul şi eleganţa expresivă, care puteau să fie preţuite îndeosebi de reprezentanţii unor cercuri alese. Într-adevăr, fineţea sentimentelor, visul plăcerilor iubirii şi atracţia fluidităţii armonice s-au impus ca trăsături noi, în literatura lumii. Desigur că în mitul pastoral exista tendinţa de a transfigura realitatea, proiectând pe treapta joasă, animalică, a instinctelor primare, lumina visului de iubire care înnobilează şi înfrumuseţează pe aceia care îi împărtăşesc fascinaţia. Desigur că mai mult decât o reprezentare de date şi evenimente, *Aminta* este un poem dramatic în care se împletesc undele prezente ale unui lirism muzical. În iubire nu mai există amintiri, dar în opera sa Tasso va purta aura tainicei sale dureri care îl atrăgea cu o forţă irezistibilă de totdeauna. Amintirea

morţii nu-l va părăsi niciodată şi ea nu este un joc artificial literar, o alternanţă voită pentru a reliefa mai puternic structurile vieţii, este un sigil definitiv. *Aminta* nu este un recitativ al concordanţelor armonice ale unei poezii exclusiv lirice, însufleţită şi fluidă. Există o alternanţă şi a stărilor de suflet şi a mijloacelor expresive care va rămâne o caracteristică definitivă a artei lui Tasso. *Aminta*, cu rafinata ei facultate expresivă, reprezintă o etapă cu totul importantă a spiritualităţii lui Tasso. Nu este o evadare sentimentală şi exclusiv o operă a nostalgiei iubirii. Adevărul ei creator constă în profunda sinceritate a creatorului de a propune o lume liberă de constrângeri, convenţii şi dogme, o lume care se îndepărta tot mai mult către un orizont pierdut. Către insula fericirii pot să plece toate navele însetaite de viaţă în centrul fremătător al naturii, ca în timpurile mitice ale *vârstei de aur*. Umanitatea pastoralei este universală, intrând într-o fuziune omogenă, adevărul şi fantazia, individualul şi generalul, transfigurate magistral de geniul creator al tânărului Torquato Tasso. Observaţia putea să fie făcuta şi de Luigi Tonelli care afirma: „*La vera e proţonda originalită* dell'Aminta *sta auzitutto in questo ch essa rappresenta* «*staţi d'anima*», *particoaarmente d'amore*, *observaţi e sperhnentaţi nella realtà della vita*, *e tuttavia proiecttati sopra uno schermo irridiscente di ţoesia*, *e svolti seconda un ritmo fundamentale*, *a cui's întreceiano generalmente ritmi secondari*…" 14.

Considerată un poem al triumfului iubirii, „*la favola bosckereccia*" este o operă complexă, determinată de un echilibru creator, şi nu o tragicomedie, niciun poem autobiografic. E clar că sentimentul iubirii din pădurea fermecată, altfel decât a *Visului unei nopţi de vară* al lui Shakespeare, se opune în sinceritatea lui galanteriilor artificiale ale curtenilor ferrarezi, semnificând reîntoarcerea către timpurile pierdute ale candorii şi inocenţei. Se opunea poemul de iubire tuturor vicisitudinilor pe care le înduraseră sufletele simple şi sensibile. Reacţia lor este a spontaneităţii şi este totdeauna însoţită de zâmbetul emoţionat, de înţelegere a unor asemenea zbateri naturale, al autorului.

Aminta este o operă de vis şi fantazie, idilică şi hedonistă, umbrită de melancolia caducităţii, originală în structura ei renascentistă. Genul pastoralei, ilustrat de Teocrit, Vergiliu sau Sannazaro cu itinerariul său labirintic în *Arcadia*, se încarca cu motivele prezente în dramaturgia lui Giraldi Cinzio, ori în mascaradele

fastuosului carnaval italian. Dorinţa de a evada din contemporaneitate către zonele fabuloase ale miturilor, era echivalentă cu conştiinţa, nu numai estetică ci şi etică, că legea bucuriei intense şi a liberei afirmări a omului plenar în Renaştere nu mai domină epoca barocului dizarmonic şi a opresiunii care se anunţa a Contrareformei. Natura esenţială lirică a lui Tasso încerca să se pună de acord cu realitatea, voind să ignore aspectele ei contradictorii. Nu izbutea totdeauna în acest sens al idealizării prezentului şi iată de ce *Aminta*, care a putut să fie definită, exagerat desigur, drept „*cel mai mare madrigal*" din Cinquecento, îşi păstrează fiorul intens al dramaticităţii sale. Trebuie făcută cu hotărâre afirmaţia că Arcadia visată de poeţii secolelor trecute, Torquato Tasso a aflat-o cu propriul suflet, în fantazia creatoare care-l purta pe aripile sale ferme, dincolo de zidurile în al căror perimetru, social şi estetic, era constrâns să trăiască. Motivul acesta tematic, al contrastului dintre viaţa la o curte seniorală şi solitudinea naturii, va fi reluat de altfel de către Tasso într-un episod faimos al *Ierusalimului liberat*. Ritmul armonic al melodiilor lirice din *Aminta* ne poartă şi astăzi, pe apa timpului, departe, în lumile fericite arcadiene, care sunt luminate de iradierea visului oricărui muritor. Este numai o aparenţă faptul îndepărtării neliniştilor, pentru a trăi viaţa multiformă a naturii benefice. La o lectură atentă se manifestă convingerea că Tasso a fost totdeauna conştient de limitele fascinantei sale lumi, care nu se poate propune decât ca o experienţă literară, ca un vis al imaginaţiei creatoare a omului care niciodată nu va înceta să aspire spre desăvârşire. *Aminta*, însumând cultura în declin a Renaşterii, rafinamentul unor cercuri privilegiate, contrastul deja puternic între „oraş" şi „ţară", îşi circumscrie semnificaţia istorică plurală mai ales, în prezenţa sentimentului dominant al trecerii umane, omul fiind fiinţa efemeră dar conştientă în spaţiul şi timpul cosmic. Numai în iubire se poate afla mitul nemuritor, ca şi în propria vigoare de a fi un creator, care se opune, prin operă, trecerii universale. El se poate afla în plenitudinea forţelor sale spirituale, creaţia de arta nu echivalează un mare efort, nici tensiunea spirituală, alternanţa încordării, pendularea între umbre şi lumini care îi va caracteriza capodopera. În navigaţia care trebuie să-i poarte spre insulele pierdute ale vârstei de aur, Tasso era conştient că nu va putea ancora la ţărmurile ei de vis. George Călinescu în medalionul despre Torquato Tasso, aflând drept prototip al *Amintei*, *Cântarea cântărilor*

biblice, îi sublinia meritul de a fi un protest împotriva orânduirii sociale, în risipirea aburului de misticism: „*Şi e curios* – adăugă el – *cum melancolicul în genere şi catolicul Tasso a scris poezia cea mai pagină*, *o poezie ce reconciliază pe om cu natura*, *şi-i vindecă de speculaţiile asupra cerului*. *Este greu a demonstra cui nu ştie limba italiană farmecul ingenuu al acestei superbe compoziţii*. *Numai Eminescu*, *ca om genial*, *ar fi putut s-o traducă cu voluptate*…" 15.

Voluptatea aceasta ignora, în simplitatea naturii, conştiinţa păcatului. Nu exista un puternic principiu moral, austeritatea nu domina visul fabulos al *vârstei de aur*. *Aminta* ar putea fi considerată, gândind la opera lui Francesco Petrarca şi la dominanta sentimentului iubirii, o serie de „*trio*? *ifi d'amore*", în care îşi aflau expresia toate nuanţele şi gradaţiile acestui sentiment, dar şi o constantă a caracteristicii creatoare a lui Torquato, în care peste toate visurile de iubire şi de glorie bate aripa melancoliei.

Aminta semnifică oglindirea în structuri de cristal a esenţelor autobiografice în care se manifesta solida cultură umanistă a autorului, încercarea de a purta pe scenă, travestite uşor pentru a fi recunoscute, aspecte ale vieţii şi întâmplările de la fastuoasa curte ferareză. În conturarea personajelor Tasso demonstrează facultăţile de analist profund al psihologiei, umanitatea lui caracteristică, străbătută de filonul înţelegerii faţă de sentimentali, în primul rând, melancolia lui care îşi poate afla o satisfacţie în plânsul uşor. Hedonismul său stă sub semnul presimţirii morţii, al inevitabilei treceri. Chiar senzualitatea lui nu este exasperată de frenezie, pogoară asupra ei mai ales afecţiunea care o poate purifica. Această frumoasă idilă care se desfăşoară în păduri fermecate, populate de reprezentări ale unor mituri fabuloase, urmează curba evoluţiei unei iubiri, supusă la încercări, urmărind un itinerar care se desfăşoară potrivit canoanelor estetice ale unei *comedii*, cu început nefericit, pentru a termina în zona visului de dragoste împlinit.

A fost scrisă cu o voinţă de a se mărturisi, în numai două luni de zile şi a fost foarte bine primită de aceia care au asistat la primele reprezentări de pe insula Belvedere din apele fluviului Po.

Curtenii: ducelui Alfonso d'Este au aplaudat versurile polimetrice ale pastoralei pentru ardoarea senzuală a protagoniştilor, pentru eleganţa spectacolului, pentru graţia expresivă a unui poet curtean ca şi ei. Ei nu putuseră intui, în polifonia armonică a *Amintei*,

vocea elegiacă a creatorului care îşi caută insula liniştii sale, dincolo de chinurile sufleteşti, de frenezia care începea să-i domine.

Literaţii contemporani au aplaudat o realizare excepţională a unui gen care îşi afla originile în *Idilele* lui Teocrit sau în Eglogele vergiliene iar în Italia putuse să fie ilustrat în *Egle* a lui Giraldi Cintio sau *Scriţicio* a lui A. Beccari. Se poate considera, cu certitudine că Torquato nu a fost un imitator. El a urmat acest drum, călăuzit de propria-i stea estetică, adâncind preceptele unei idile care îşi putea avea germeni şi în splendida creaţie *Orfeo* a lui Angelo Poliziano, deschizând poarta armonică a melodramei în care cuvântul şi muzica îşi răspund. Respectând regulile de aur ale timpului şi spaţiului aristotelic, Tasso scria acest cânt sărbătoresc, acest imn general adresat întregii naturi, cu forţele tinereţei sale creatoare. Visul unei inocenţe primordiale i-a cuprins cu toate apele sale, purtându-l în puritatea iubirii, în fantazia care purifică totul, chiar şi intensa plăcere a simţurilor. Nemuritoarea temă a iubirii cunoaşte răsturnările de destin ale aristotelicilor, oscilând de la *bun* la *rău*, pentru a genera spaima şi neliniştea în spectatori, revenind în finalul lucrării dramatice spre dezlegarea în *bine* a tuturor peripeţiilor, reducând asjtfel seninătatea. *Aminta* înseamnă un mare efort creator de a reînnoi tradiţia bucolică transmisă din Antichitate prin filiera Renaşterii. Dar Tasso a creat o fuziune omogenă din elemente eteroclite ale pateticului şi idilicului şi care îşi află expresia mobilă în naraţiunea lirică dramatizată a *Amintei*. Reprezentată în faţa doamnelor culte ale vremii şi ale gentilomilor, a literaţilor rafinaţi, pastorala lirică a lui Tasso era şi un model de comportament, o propunere de vis cu ochii deschişi: „… / *gentiluomini ele genlildonne di corte*, *assistendo alia rappresentazione* dell'Aminta *e poi del* Pastor Fido, *che*, *în fondo*, *mettono în scena* îl *contrasto fra l'onore e l'amore*, *la città e la villa*, *le leggi sociali ele leggi della natura*, *potevano per brève ora sognare ad occhi aperti*, *obliare se stessi e la propria artific*; *o să vita nella contemplazione di quel mitico mondo pastorale*" 16.

Aceasta deschidere spre vis, este aportul nou al poeziei lui Tasso, la temele tradiţionale, utilizate de el cu o facultate excepţională de asimilare. El însuşi era pe deplin conştient de stăpânirea originală creatoare atunci când exclama cu îndreptăţită mândrie că a cântat despre laurii antici greci pe ţărmurile Fadului, „*con nov elv arte*". Maturitatea lui spirituală a ştiut să echilibreze elemente opuse în

caracteristicile lor de realism şi fantezie, făcând să se armonizeze în varietate unitatea creatoare.

Lumea aceasta aeriană luminoasă în sensurile în care o orientează Torquato Tasso putea să fie idealul unei societăţi care aspiră la reîntoarcerea la natură, ca izvor primordial al vieţii. Preocupările „ecologice" *avant la lettre* nu erau ale existenţei biologice ci psihologice. Exista o „modă" pastorală care în ultimele decenii ale secolului al şasesprezecelea se va manifesta intens.

Exista moda de a se travesti în păstori şi în multe personaje scenice se pot descoperi persoane existente la curţile seniorale. Evadarea dincolo de barierele impuse, dincolo de convenţional, domină suprastructura literaturii. Rafinamentul căutării de noi formule existenţiale şi estetice va înainta spre orientarea Academiei literare a Arcadiei în care membrii ei, personalităţi ale Italiei şi lumii întregi, îşi iau şi astăzi, după trei secole, pseudonime de păstori care vor să trăiască, desigur ideal, în mijlocul unor edenuri ca în pierduta regiune a sudului Greciei.

S-a putut face o observaţie interesantă în legătură cu absenţa unor elemente de teatralitate în *Am*: *nta*, în care ar fi deficitare acţiunea, evoluţia caracterelor personajelor, modificarea împrejurării evenimentelor. Este desigur evident că evenimentul propriu-zis nu se desfăşoară pe scenă, în faţa spectatorului. El se conturează, chiar în starea lui dramatică, în naraţiunea expozitivă a personajelor. Dialogul se constituie aşadar că elementul primordial al pastoralei şi uneori el se reduce chiar la un monolog, preponderent liric, o bucată literară, de sine stătătoare, în armonia ei esenţială. Teatralitatea *Amintei* se înscrie în această structură dialogică care cuprinde în dimensiunile ei viaţa de curte, în eleganţa ei expresivă, mitologia pastorală plasată în lumea fabuloasă a Arcadiei. În jocul teatral al personajelor, Torquato Tasso a evocat şi pasiunea dominantă a iubirii. Fondul lumii de curte se înserează în *Aminta* ca ficţiune de artă şi nu ca un contrast strident al acestui sentiment dominant. Nu se

4 – Torquato Tasso? Q9

poate insista îndeajuns asupra semnificaţiei plurale a formelor de manifestare a iubirii, surprinsă în toate gradaţiile, de la senzualitatea instinctuală la patetica disperare, la jocul de apărare şi atac, ca într-un duel continuu, dar totdeauna considerată o forţă pătrunzătoare oriunde în univers, oferind operei lui Tasso o unitate de

concepţie şi de realizare cum nu există multe în istoria literaturilor. Iubirea nu este. amorală ori imorală în *Aminta* caracterizată de spiritul renascentist, transportată într-o *vârstă de aur*, în care se putea îndeplini această concordanţă între trup şi suflet, sub semnul luminilor artei. Iubirea în *Aminta* nu este o patimă atotdevoratoare, ea nu condamnă pe protagonişti în cercurile luxuriei infernului dantesc. (Este interesant că protagoniştii pastoralei nu se află niciodată în scenă unul lângă altul). Există o graţie aeriană a acestei atmosfere parcă de castitate şi *Aminta* trebuie să fie considerată mai mult o idilă în transparenţa ei de cristal, decât o dramă încărcată de culori întunecate. În simplitatea ei naturală pastorala continuă, repetăm, itinerariul *Arcadiei* lui Jacopo Sannzzaro. Dar, şi în această tentativă fericită de reînălţare literară a unui asemenea gen literar, Tasso are pe deplin conştiinţa valorii creaţiei sale. Şi cuvintele lui Giosue Carducci trebuie repetate cu toată solemnitatea lor care sintetizează opinii şi astăzi, unanim acceptate: „… L'Aminta *e un portento*: *portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondentesi negii efţetti*, *che e il sommo nell'arte della poesia riflessa*; *portento storico nella spirituale continuita della poesia italiana*, *perche venne al momento opportuno chiudendo* îl *lavoro della imitazione perennamente inovante e transformante del Rinascimento e aprendo nella idealizzazione*, *şi puo dirsi*, *della senzualită voluttuosamente malinconica l'era della musica*, *la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alia poesia*…" 17.

Unica lege dominantă în *Aminta*, acest miracol de artă, cum o considera cel care a obţinut primul premiul Nobel din literatura italiană, este natura şi prefigurarea multiformă a iubirii copleşitoare. Ea transcende sferele caste ale platonismului pentru a afirma senzualitatea predominantă. Nu trebuie însă înscrisă echivalenţa între pastorala lui Tasso şi o bacanală a antichităţii, într-o decantată *vârstă de aur*, în care totul este îngăduit, există deplina libertate erotică, beţia fremătătoare a simţurilor dezlănţuite. Pasiunea este profund umană, nu distruge echilibrul tonalităţilor şi gradelor variate ale sentimentului iubirii.

Din acest echilibru sentiment-pasiune care corespunde şi în armonia structurilor compoziţionale, izvorăşte poezia originală a pastoralei. În marile scene poetul se desfăşoară în toată amplitudinea sa, *Aminta* putând să fie considerată şi un reflex luminos al

autobiografismului său. Alegorismul fabulei dintr-o vârstă de aur a mitologiei înfăşoară date existenţiale, chiar în înfrumuseţarea unor evenimente ale unei Curţi seniorale, în transfigurarea hipersensibilităţii şi pasionalităţii proprii. Peripeţiile şi tribulaţiile unei pasiuni care rămâne aparent ocultă, până la îndeplinirea ei, sunt ale unei tematici care va cristaliza şi în capodopera *Gerusalemme liberata*. Realismul *Amintei* se manifestă şi dincolo de autobiografism, în multitudinea referirilor la viaţa de curtean exprimată de exemplu în monologul Satirului, personiajul robust care se ridică împotriva efeminizării curtenilor ferrarezi, înălţând un adevărat imn forţei de atracţie naturale a iubirii libere. Sau protagonistul Tirsi care ironizează cu subtilitate aceleaşi stări edulcorate şi parazitare ale reprezentanţilor aristocraţiei vremii. împotriva austerităţii ipocrite a ideologiei contemporane, Tasso îndrăzneşte (cum o va face – implicit şi în *Gerusalemme Liberata*), să afirme vitalitatea simţurilor, superficialitatea vieţii la Curte, celebrând simplitatea raporturilor umane. Chiar şi dialogul rafinat şi preţios în expresie, dintre Dafne şi Tirsi, este un alt argument.

Acest lung recitativ poetic nu este totuşi o romanţă de iubire crepusculară melodramatică.

Modularea mijloacelor expresive în aeriana muzicalitate a pastoralei, tonalitatea predominant lirică a visului unei mari sensibilităţi creatoare, a fost totdeauna considerată drept, cea mai importantă calitate a artei lui Torquato iasso. Lectura *Amintei* pune în relief o asemenea constantă estetică aflată într-un echilibru armonic al valorilor lingvistice ale formei, în concordanţă perfectă cu conţinutul. Fluiditatea cuvintelor poeziei în această compoziţie în care arta apare de o naturaleţă rară, este, în realitate, rezultatul unei încordate voinţe creatoare, a unei stăruitoare elaborări.

Unitatea expresivă din pastorală omogenizează un întreg armonic, părţile lirice, recitativul, corurile, înlănţuirea episoadelor, în muzicalitatea cea mai fluidă. Compoziţia de arta ascultă de legile de aur ale unei divine proporţii. Nu se simte, s-a spus, efortul îndelungii strădanii de a cizela. Există spontaneitatea fără ca să existe superficialitatea improvizării. Există sobrietatea fără ca ea să însemne schematism şi sărăcie a mijloacelor expresive. Versurile au o graţie ingenuă, o claritate de cristal, care nu-şi afla punct de comparaţie în literatura Italiei. Simplificarea clară a contorsionatului vers italian

anterior rămâne o altă constanta şi un merit estetic incontestabil al tânărului poet de la curtea ferrareză.

Sensibilitatea lui Tasso se exprima în această fluidă armonie care este un rezultat şi al unei mari inteligenţe lingvistice. Sensul spontan al acelei „imediatezza" orientează întreaga, nobila simplitate a stilului *Amintei* care se ordonează într-un ritm alternant, dar niciodată contorsionat în curgerea lui continuă. Fiecare cuvânt este încărcat de o sonoritate lipsită de stridenţe în structura endecasilabului. De la început se demonstrează, dincolo de talentul care poate fi un dar inefabil, cunoaşterea şi stăpânirea unei tehnice a compoziţiei, surprinzătoare. În modularea melodiilor artei verbului în care se preanunţa opera muzicală, se pot afla şi nestematele unor metafore fastuoase, prelungite, care se sustrag unor reali zări anterioare, anunţând excesul de figuri stilistice caracteristic barocului literar. Efuzia lirică echivalează structuri muzicale dar nu elimină unele expresii antitetice care îşi propun (şi vor deveni moda literară) să provoace „mirarea" cititorului. Chiar şi uzul, nu foarte frecvent, de latinisme, are aceeaşi finalitate estetică, de a contribui la solemnitatea expresivă şi de a genera un mai intens interes. Dar *Aminta* nu este (ca în cazul lui G.B. Marino) un spectacol vocalizat, cu imagini lustruite, cu sonoritate extrema de fraze şi cadenţe. Le „vivezze", „i concetti", antitezele, abuzul de mitologicale, imitaţia, căutarea cu orice preţ a noului şi a originalităţii stranii a expresiei, nu sunt cartoanele artei sale.

Aminta a avut o fericită soartă literară. Până în pragul secolului nostru apăruseră o sută optzeci de retipăriri, pastorala fusese tradusă în aproape toate limbile europene şi fusese model de imitaţii multiple. Marelui autor de tragedii, Vittorio Alfreri, *Aminta* îi apărea nu o lucrare teatrala, ci o culegere de frumoase elegii, foarte preţuite în Italia. El admira mai mult gravitatea *Ierusalimului liberat*. Traiano Boccalini, anterior, în *Ştirile din Parnas* vestea despre numirea de către Apolo ca mare senior al poeziei a lui Torquato Tasso, amărât că din sertarele tainice ale scrinului său, în care îşi păstra nestematele creaţiei, câţiva „*turbacchiotti poeţi*", îi furaseră *Aminta*. Vincenzo Gioberti o declarase cu fermitate o capodoperă demnă de a aminti de creaţii similare ale literaturii elenice.

Aminta se află pe înălţimile poeziei lirice, fiind o cucerire nouă a artei verbului care se va prelungi prin Metastasio până ia Leopardi.

Vasta cultură a poetului, ritmul interior i-au acordat o vibraţie inconfundabilă a cărei intensitate nu a scăzut odată cu trecerea timpului.

*

*

După reprezentarea, repetată, a spectacolului din insula

Belvedere, tânărul poet Torquato Tasso devine centru al atenţiei curţii farrareze. Dar devoţiunea lui către studiu şi poezie nu-l acreditează ca expert în manevrele care ar putea să acorde şi altfel de privilegii decât recunoaşteri intelectuale. Totuşi succesul îi va aduce numirea ca „profesor de geometrie" (!) la Studiumul cetăţii, profesiune didactică pe care nu va îndeplini-o niciodată, fascinat numai de exerciţiul permanent al creaţiei literare. Rezultatul acestei neîntrerupte strădanii, de zi şi de noapte, este capodopera *Gerusalemme liberata*, scrisă într-o perpetuă agitaţie neliniştită şi încheiată în anul 1575.

«ţ

Modernitatea poemei lui Torquato Tasso este acordată de prezenţa directă a personalităţii sale creatoare, a sufletului şi a minţii care au trudit, cu atâta devotament, asupra misterului paginilor albe. Martor credincios şi fibră a sensibilităţii, Tasso introduce întreaga contemporaneitate în unitatea exemplară a operei. Vocea lui clară are inflexiunile coralităţii colectivităţii umane ale acelor timpuri şi ale acelor spaţii. Constanta personalităţii unui poet care însumează neliniştea şi visurile semenilor săi, intuieşte până la ultimele, îndepărtatele unghiuri existenţa multiplă, devine fluidă în marea revărsare lirică care totdeauna este atributul marii poezii. În realitate, arta verbului din *Gerusalemme liberata* nu a fost analizată în structurile sale armonice. Pendularea dintre *forţă* şi *plâns*, între *datorie* şi *sentiment*, între bucuria senzorială integrală şi visul de glorie care impune, pentru desăvârşirea lui, asceza în solitudine creatoare, este o altă caracteristică fundamentală a poemului, totdeauna emoţionant în aceasta alternare, niciodată arid şi antiuman. Putând să fie comparat cu liniile perfecte ale unui templu elenic peste care se revarsă lumina vie mediteraneană, delineat pe creste de o logică impecabilă a unei arhitecturi perfecte, totuşi, sensul nedeterminării şi al nedesăvârşirii se dovedeşte a fi o coloană centrală a sublimului edificiu, asupra căreia se abat frecvent şi umbrele aripilor negre ale

neliniştii. Există o instabilitate certă în această senină contemplaţie şi meditaţie a artei pătrunsă de o intensă vibraţie lirică până la ultimul vers. După încrederea generală în umanismul care îl aşeza pe om în centrul iradiant al Renaşterii, se presimte coborârea spre alte zone peste care plutesc umbrele apusului. Sensul nou al neliniştii însufleţeşte o concepţie care încearcă să pună de acord contradicţii umane şi în simfonia generală urechea poate percepe disonanţe. Unitatea poeziei, constă în personalitatea complexă şi contrastantă ea însăşi a autorului, care creează totalitatea din aspectele variate ale intuirii existenţei, exprimând umanitatea totală. Se poate vorbi într-adevăr de o coexistenţă în *Gerusalemme liberata* între armonia perfectă a Renaşterii, care este dominată de echilibrul umanist, şi mişcarea perpetuă a noi culturi a Barocului, a epocii de artă în care faldurile veşmintelor de marmoră al statuilor încep să fluture. Seninătatea meditaţiei laice asupra lumii, splendidul optimism al erei „descoperirii lumii şi a omului", îşi află corespondenţa în forma îndelung elaborată dar statică în echilibrul perfect al frumuseţii ei, în timp ce în a doua jumătate a secolului, structurile se află într-un echilibru instabil, ca în „mobilele" lui Calder, iar sentimentul dominant al neliniştii de a nu mai afla răspunsuri senine la întrebări fundamentale începe să tulbure nu numai pe creatorii artei.

Ilustrarea deplină a unei asemenea stări suprastructurale sunt cele două „mari muze" ale Italiei, Ludovico Ariosto şi Torquato Tasso, reprezentând caracteristicile, unul ale lucidităţii de observaţie şi de reprezentare, altul ale pasionalităţii neliniştite a unei vieţi trăită intens într-o epocă a crizei. Pentru că nu trebuie uitată această involuţie a Italier pradă divizării sale politice şi întârzierii grave în procesul de formare statală, purtătoare, până la urmă, la aservirea străină. Nu trebuie uitată involuţia culturală, pierderea hegemoniei spirituale a Italiei, ţara care dăruise lumii miracolul Renaşterii în care arta se manifestă în orice travaliu uman. Nu trebuie uitat spiritul Contrareformei care consolidase autoritatea Curiei Papale, a exclusivităţii sale ideologice constrângătoare până la a genera o spiritualitate coniormistă, de cele mai multe ori ipocrită, sau şi mai nocivul indiferentism faţă de valorile spirituale şi creatorii lor.

Gerusalemme liberata, înregiistrând cu profundă sensibilitate aceste mutaţii, semnifică şi o puternică reacţie sentimentală în faţa unor asemenea stări de lucruri. Meditaţia despre lume a acestui poet

moralist este străbătută de un vibrant patetism existenţial, cu nostalgia aspiraţiei spre deschiderea către o lume liberă, care să nu fie numai a fantaziei creatoare. Există, implicit, un spirit de reacţie împotriva dogmatismului sacralizant, împotriva moralismului ipocrit care vrea să arunce manifestările vieţii, într-o îngheţată zonă a ascezei. Există o curgere continuă, senzorială, un flux neîntrerupt al inspiraţiei pasionale (chiar când se descriu fapte şi date ale religiei), al freamătului puternic vitalist. Imensul travaliu intelectual al lui Torquato Tasso va fi tulburat de unda emoţională a disperării de a fi condiţionat de împrejurări convenţionale. Drama lui ca autor şi ca personaj liric al capodoperei sale îşi află originea în voinţa estetică de a face să fuzioneze istoricitatea şi moralitatea, realitatea şi natura, fascinat fiind de adevăr.

Refuzând prin operă constrângerea ideologică, Tasso justifică existenţa umană prin afirmarea iubirii şi a artelor ca modelatoare ale conştiinţei, acordând omului încrederea de a învinge alienarea, solitudinea care încarcerează. Pe marginile unui abis infinit al golului interior se pot invoca forţele raţionale ale umanismului. Eliberarea Ierusalimului este echivalentă cu eliberarea cetăţii de vis a artelor necesare justificării existenţei omului în univers.

În *Gerusalemme liberata* Torquato Tasso se demonstrează a fi un cunoscător perfect al filosofiei platonice, care corespunde mai mult stărilor sale sufleteşti, afinităţilor elective decât unor reminiscenţe culturale. Dar el nu putea uita nici canoanele esteticei aristotelice care îi ordonau zborurile fantaziei din zonele purităţii platonice. Catolicismul poemei este interferat astfel de aceste unde umaniste ale filosofiei antichităţii care nu putuse să se stingă, cu toate loviturile contrarii ale noii ideologii. Sincretismul acesta cu o rezonanţă clar metafizică, în plină epocă a Contrareformei este un semn inconfundabil al Renaşterii care continuă. Aspiraţia către visul care transcende realitatea nu este un imperativ şi o speranţă a catolicismului care făgăduieşte fericirea în viaţa viitoare a cerurilor. Sentimentul acestei mistici de vis şi contemplaţie aparţine unei metafizici religioase generale, confundată cu o aspiraţie, care nu se înscrie în limitele catolicismului intransigent.

Din această zonă de sincretism platonico-catolică izvorăşte melancolia care îşi pune sigiliul elegiac pe întreaga poemă, psihologia personajelor, moderna lor sensibilitate, fatalitatea destinului lor

sentimental, permanentul suspin uman către o fericire senină care nu poate să fie atinsă niciodată. Pe acest plan mobil, între umbre şi lumini, personalitatea poetului se răsfrânge în vasta oglindă a operei, fără contingenţe cu aspra ideologie contrareformiştică şi el este creatorul care nu ia în consideraţie preceptele constrângătoare ale religiei. El nu-şi propune o teză apriorică în descrierea personajelor sale: învinşii şi învingătorii, când sunt atinşi de aripa neagră a durerii, se bucură de întreaga simpatie a creatorului. Poate că niciun alt poet nu s-a „dizolvat" în personajul creaţiei sale ca Torquato Tasso. Eroii săi sunt tot atâtea reprezentări ale unei ideale autobiografii. Şi este clar, dacă se citeşte cu atenţie, nu numai capodopera, ci şi *Epistolarul*, că eroii săi nu sunt trataţi ca întrupări ale fantaziei, ci ca personaje reale, pe care Tasso le interpelează ca fiinţe vii, pe care le apără în faţa inchizitorilor, trăind în ele, prin ele, considerând că viaţa reală este viaţa poeziei. Elaborat în 1575, dar reelaborat, cizelat şi recizelat timp de treizeci de ani, *Gerusalemme liberata* este în primul rând o *storia d'animo*, istoria lui Tasso, a sufletului, vieţii, biografia sa spirituală, cu atâtea umbre şi lumini. Toate celelalte lucrări literare sunt complementare *Ierusalimului*, etape necesare şi exerciţii spirituale, meditaţii şi reflexii în jurul nucleului central al poemei care i-a justificat existenţa. Anii aceştia au fost anii unui travaliu intelectual atât de intens, în configuraţia tuturor tribulaţiilor biografice, atât de stăruitor şi de încrezător în valorile artei, încât orice cititor sau cercetător al operei lui Tasso, nu se poate sustrage unei puternice emoţii în faţa unei asemenea activităţi şi devoţiuni absolute faţă de artă. În sensibilitatea nouă a poeziei lui Tasso se armonizează reverberaţiile încă luminoase ale tradiţiei renascentiste cu undele puternice ale impactului violent al Reformei, purtătoare a unei reînnoiri etice. O lume care vine, o lume care pleacă, semnifică această întâlnire de artă, aura unui timp care agonizează şi luminile noi, generând o atmosferă nouă în care figuri umane rătăcesc, osciind între tristeţe şi imposibile speranţe.

Gerusalemme liberata este un rezultat de artă al Renaşterii în armonia proporţiilor şi construcţiei sale în care intră în fuziune şi se omogenizează epicul cu liricul, pasiunile cu sentimentele metafizice ale religiei, în ţesătura atât de complexă şi intens colorată a subiectului şi a mişcării personajelor. Expresie a stărilor de lucruri ale Italiei, poem naţional în caracteristicile sale, *Gerusalemme* ascende în universal prin orientarea sa de poem, de cânt general în care răsuna gravele accente

ale credinţei, ale iubirii, ale aspiraţiei spre gloria pământeană. În el sunt predominante sentimentul şi melodia care intonează unor lumi trecute, dar în care se presimt şi ecourile sonore ale unor timpuri viitoare. Capodopera lui Tasso este o sinteză în care se însumează motive ale unor creaţii epice anterioare şi a cărei finalitate este de a îi o exemplificare a esenţelor etice ale faptelor umanităţii de-a lungul istoriei. El a fost pentru asta profund popular, mai mult decât alţi poeţi aulici ai Italiei, adresând direct inimilor şi fantaziei un cânt general de glorie şi de iubire, de voluptate şi de castitate pură, de curaj şi de bucurie umbrită de tristeţe, o aspiraţie pătrunsă de un intens patetism către o lume utopică a seninătăţii.

Este clar că Torquato Tasso rămâne ca un mare poet liric, şi încercarea sa, urmărită cu atâta tenacitate, de a face să răsune marile trâmbiţe epice, să exprime epic ideologia etică şi religioasă a epocii sale, nu s-a desăvârşit în artă. Lumea epică nu-şi află poetul, prin excelenţă al virtuţilor lirice, al sentimentelor pe care le generează o individualitate complexă, figură romantică de geniu neînţeles de contemporani, niciodată mulţumit de sine însuşi. Vorbind în primul rând inimii şi nu raţiunii, vocea poetului îşi află în redundanţa stilului, armonia care îl va face atâta de popular, şi nu numai în Peninsulă. În poema a cărei orientare şi temă trebuia să fie predominant istorică, prin proiectarea sufletului său, Tasso a creat o lume a sensibilităţii moderne.

Elementele marii tradiţii epice a lui Homer şi Vergiliu erau interferate de sensibilitatea poetului care îşi asculta propriile izvoare interioare. Sensul labilităţii umane, ca şi în opere anterioare, este perceput de poet ca o constantă cardinala a umanităţii. În tumultul naraţiunii luptelor, care pot fi tot atâtea argumente epice, se manifestă pretutindeni prezenţa unei profunde sensibilităţi umane, parcurgând itinerarii care încep cu amăgirea iluziei gloriei şi a credinţei, pentru a coborî în prăpastia fără de întoarcere şi speranţe a morţii, nu numai a visului. Lumina interioară a creatorului se revarsă asupra propriei solitudini şi asupra neliniştii generale, Geneza poemului, izvoarele sale genuine se pot afla numai în sensibilitatea proprie, în lirismul pasionat al cântăreţului iubirilor. Civilizaţia Renaşterii, marea lecţie a umanismului nu fuseseră uitate. Tensiunea înaltă la care vibrează personajele, cu moderna lor sensibilitate, nu se transformă niciodată în excesivitate teatrală şi pasionalitatea la care se trăieşte *în*

Gerusalemme va face să nu fie niciodată o lectură moartă, citirea versurilor atât de muzicale dar nu melodramatice. Dramele personajelor lui Tasso's ni reflectări profunde ale unor situaţii-limită existenţiale, peisajul înconjurător este, romantic, o „stare sufletească" (*état d'âme*), amintind fiorul nou al unui fel de înţelegere preromantică a sufletului omenesc. Biografia spirituală a lui Tasso la încrucişarea istorică a doua lumi, crepuscul rinascimental şi zori ai barocului, este determinată de o asemenea situaţie istorică. El asculta încă de legea de aur a Renaşterii umaniste, chiar atunci când suferă impactul violent al contemporaneităţii. Dar Renaşterea îşi aplica lecţia în planul unor structuri armonice, în complexitatea intrigii şi aventurii într-un complicat scenariu totdeauna clar şi raţional. Protagonistul poemei este eroul angajat în mari fapte de luptă şi de îndrăzneală, curajul lui se împinge până ia limite supraumane, dar el se mişcă într-o atmosferă care nu este conturată precis, într-o mobilitate continuă, într-un climat patetic şi pasional. Pe trunchiul tradiţiei cavaleriei se altoiesc mlădiţele sensibilităţii moderne a lui Tasso, germenii stimulatori ai incertitudinii în faţa unui univers, totdeauna în mişcare, melancolia unei predestinări de ins care nu îndrăzneşte să se ridice împotriva destinului său fatal Tradiţia epicei Renaşterii nu oferea un astfel de protagonist, al stărilor de suflet incerte, al unei ambiguităţi de comportament, al unor asemenea gradaţii de tonalităţi a unei psihologii care se înscrie între polii speranţei şi amarei dezamăgiri. Nu erau desigur prezente în *Gerusalemme liberata* nici vehemenţa apocaliptică a autorului *Divinei Comedii*, nici culorile splendide ale fantaziei insuperabile a lui Ludovico Ariosto, dar era prezent acest suflu nou, aceasta vastă respiraţie a unei moderne sensibilităţi care ni-l apropie atât de mult şi astăzi, după trecerea a patru secole. În faţa fantaziei dezlănţuite a lumii cavaleriei din *Orlando Furioso*, Torquato Tasso a voit, deliberat, să opună marele eveniment al Cruciadelor, care trebuiau să semnifice întoarcerea din zona laică a Renaşterii umaniste, către mişcarea religioasă a Contrareformei. El a voit să traducă în arte preceptele religiei catolice, reafirmată atât de hotărât de Conciliul din Trento, în toată integralitatea sa ideologică. Dar după expresia fericită a lui Chateaubriand din *Genie du Christianisme* (Partea a doua, Cartea întâi, Capitolul doi), el nu a ştiut să utilizeze marile maşinării ale creştinismului.

În cerurile *Ierusalimului liberat*, poetul sensibilităţii moderne a

eşuat, din punct de vedere catolic; străbătând Israelul ei a uitat acordurile psalmistului David. De altfel această imposibilitate de a mânui „*marile maşinării catolice*" fusese observată şi de un contemporan ca senezul Lombardelli, care acuza poemul lui Tasso de a fi „plin" de asasinate, de păcate, de vicii carnale, care nu se cuvin oamenilor dedicaţi cauzei religiei. Laicul Voltaire putea să scrie dimpotrivă, că Tasso a scris despre religie cu demnitate, alegând acest mare argument al Cruciadelor. El recunoştea arta superioară a poetului italian în desfăşurarea naraţiunii, în distribuirea gradată a tonalităţii culorilor, în caracteristica atât de proprie a umbrelor şi luminilor: „*... Il fait passer le lecteur des alarmes de la guerre aux delices de l'amour*, *et de la peintme des voluptes Ilie ramene aux combats*; îl *excite*, *la sensibilite par degres*, îl*'s eleve au-dessus de lui meme de livre en livre*; *son style est presque partout clair et elegant*; *et lorsque son sujet demande de l'elevation*, *on est etone comment la mollesse de la langue italienne prend un nouveau caractere sous ses mains et se change en majeşte et en ţorce*... „*w*. Pentru George Călinescu *Gerusalemme liberata* «este o piesă simfonică, un poem vibrant: „*Literar vorbind*, Gerusalemme liberata *e* Aminta *la pătrat*, *o imensă pastorală în care Cupidon este la largul său şi ale cărui săgeţi sunt mai omorâtoare decât uriaşele spade ale cavalerilor*". 19

Poet al tranziţiei, cum s-a definit din însemnările anterioare, oscilând între tradiţie şi contemporaneitate, agitat perpetuu în lumea contradictorie a timpului dar şi a propriei personalităţi creatoare, Tasso a încercat să găsească punctul central ferm, care să-i îngăduie construcţia de artă. În durerea continuă a omului în faţa unui univers ostil şi în neliniştea lui existenţială a aflat Tasso spiritul însufleţitor al unei materii şi tematici tradiţionale în care s-a zugrăvit pe el, ca un cavaler al Tristei figuri şi prevestitor al unei noi arte a verbului.

Este dominantă încă şi cealaltă dramă a Renaşterii, a nedesăvârşirii, „*tragedia dell'incompiuto*", care se va manifesta în biografia spirituală a lui Tasso după încheierea asprei strădanii a scrierii *Ierusalimului liberat*. Reelaborarea, sub semnul negru al orientării revizioniste care avea să ducă spre redactarea *Ierusalimului cucerit*, îl va tortura pe creator până în ultimele clipe ale existenţei sale chinuite acum de scrupule religioase. El încercase prin poemul său, viguros la originile sale, un răspuns de artă, o revanşă spirituală a Italiei aflată în decadenţă economică şi politică. El vrusese să ridice din

prostraţie o societate oprimată de dominaţia străină, exaltând un trecut de glorii. Suflul epic al *Iliadei* şi *Eneidei* trebuia să revigoreze prin *Gerusalemme*, virtuţile slăbite ale eroilor de altă dată. Poemul nu este o oglindire codificată a timpurilor prezente, aspirând să reînvie o Italie încă aptă să ofere exemple întregii lumi. Deci poate să fie considerat şi ca un rezultat al unei situaţii complexe, al reflectării unor raporturi între adevăr şi fantezie creatoare, între istoria prezentului şi proiectarea ei în viitor. Descrierea în artă a unei bătălii religioase, pentru cucerirea unui mare simbol de credinţă, putea să fie un răspuns şi o încercare de a ieşi din labirintul contemporan al atâtor involuţii şi stări contradictorii. Tasso se considera încărcat de responsabilitate faţă de contemporanii săi, rătăciţi ca şi Dante Alighieri cu mai mult de două secole înainte, într-o pădure întunecată a păcatelor. Asaltat de scrupule religioase şi de orientarea spre cenzura strictă a ierarhiilor eclesiastice, l'asso a parcurs un drum greu spre revizuirea operei pentru transformarea ei în tipare nu atât aristotelice cât ortodox religioase. Desfătarea artei (*utile dulci*) este acum dezechilibrată în sensul pedagogic al Contrareformei care voia să impună dogme şi nu să îngăduie divertismentul. Vocaţia de creator ai poeziei, transparentă în versurile *Ierusalimului liberat*, devine voinţa încăpăţânată de a se supune unui rigorism ideologic, dar ea nu se putea întuneca definitiv, nici măcar în textura, uneori inextricabilă, a revizuitului poem care are titlul de *Gerusalemme conquistata*.

Această atitudine spirituală a unui creator faţă de opera proprie, de reelaborare, nu a mai cunoscut un alt exemplu în literatura lumii. Obsesia sa însă nu va aduce o creaţie superioară de valori spirituale. Pasiunea dominantă nu va putea să fie înfrântă definitiv nici în *Conquistata* şi nică vigoarea mijloacelor expresive. Dar Torquato Tasso existe integral şi rămâne pentru totdeauna în literatura universală, prin *Liberata*, opera de pasiune, de viaţă şi de realitate. Goethe putea să afirme că opera de artă poate să fie considerată ca o dictare a unui spirit *demonic* care îl dinamizează pe poet, ca o forţă irezistibilă, care te transcende şi căreia nu poţi să nu-i dai ascultare.

Mulţi, ani, cu mare grijă, cu o nestinsă dragoste, s-a pregătit Torquato Tasso pentru înalta probă a construirii artistice a capodoperei sale. Şi fără nicio îndoială, mai mult: decât în alte lucrări ale sale, îl întâlnim prezent pe Tasso în toată plenitudinea sa în *Gerusalemme liberata*, care este o mare operă de poezie, de artă, de

viaţă şi de realitate. Până la urmă, spiritul nefast al Contrareformei nu a putut să acţioneze prea mult asupra lui Torquato Tasso, autorul *Ierusalimului liberat*, şi să vatăme într-adevăr o operă fremătătoare de pasiune şi de trăire intensă. Şi în aceasta constă „putem să spunem, istoricitatea operei sale.

Pentru că Torquato Tasso a fost om şi scriitor al vremii sale, iar subiectul poemei, *prima Cruciadă*, I-a atras nu pentru religiozitatea, ci prin istoricitatea lui şi aceasta este ev altă dată a personalităţii poetului cel mai semnificativ al vremii sale, acela care voia „*trattare l'ombre come cosa salda*" 20.

Torquato Tasso nu a fost un filosof profund şi nici nu-s a aventurat prea mult în zonele meditaţiei. Căutând să arunce priviri lucide în marile probleme ale vieţii şi realităţii, el a scris poemul când creştinii învingeau pe turci în bătălia de la Lepanto (1571), când Italia nu mai era independentă, când începuse intransigenta reacţiune a Contrareformei, deci tot atâtea argumente pentru crearea unei atmosfere demnă de a aminti vremea cruciadelor şi de a-l convinge pe Tasso să scrie un poem religios. Dar *Gerusalemme liberata* nu este o operă a credinţei mistice. Religia în *Gerusalemme* este exterioară, formală, cu toate că autorul este un credincios. În realitate lumea capodoperei lui Tasso este mai mult lumea cavaleriei, subiect atât de frecvent şi utilizat şi de alţi scriitori importanţi ai epocii Renaşterii. Religia este de cele mai multe ori, în poem, un lucru secundar într-o lume de iubire sau chiar de voluptate.

Esenţialul în *Gerusalemme liberata* – şi nu numai din punct de vedere calitativ, ci şi cantitativ – frumuseţea sas profundă, artistică, se găseşte tocmai în aceste episoade de iubire, de viaţă pământeană. Şi astăzi în Italia se cântă melodioasele versuri ale lui Tasso care descriu dragostea sinceră, umană a splendidelor sale figuri feminine: Clorinda, Ar mida, Erminia. Există în aceste personaje un adevăr puternic, un simţ profund al realităţii, în aceasta constă modernitatea şi originalitatea artei sale. Iubirea se găseşte în centrul poemului şi faptul acesta creează marea importanţa a operei lui Tasso şi nu descrierea cruciadelor. Aceasta interesa masele largi de cititori şi când „*iubirea a fost smulsă*, *când faptele au fost împletite mai religios*, *poezia a dispărut a nimeni nu a mai citit* Gerusalemme conquistata".

Aşadar, în esenţa şi în tendenţiozitatea lui ultimă, *Ierusalimul liberat* nu este un poem religios, e mai degrabă un poem eroic, istoric,

având ca protagonişti cavaleri.

Rolul personalităţii literare este acela de a reflecta artistic contemporaneitatea, Torquato Tasso pendulează mereu între raţiune şi credinţă, între arta realistă şi fantezie, între cultura umanistă şi catolicism. Acest dureros conflict îl chinuieşte continuu, fără nicio clipă de răgaz, de limite. În realitate, această oscilaţie este cel mai dureros contrast, cel mai tipic rezultat al efectelor literare ale Contrareformei, ale iezuitismului în artă. Dar această oscilaţie ideologică n-a reuşit să fie nocivă, să vatăme marea frumuseţe realist-artistică a capodoperei lui Torquato Tasso – şi de aceea el este al nostru.

Aşadar subiectul poemului este istoric: e vorba despre prima cruciadă, aceea care a eliberat în 1099 mormântul sfânt din Ierusalim. Conducătorul cruciaţilor a fost Goffrédo di Buglione (Geoffroi de Bouillon).

Aşa cum am mai afirmat, polul de atracţie cel mai puternic nu era religia ci istoria. Asediul Ierusalimului, oraşul emblematic al credinţei creştine, echivala pe planurile epice ale Renaşterii, cu asediul Parisului lui Carol cel Mare, din atâtea poeme trecute în istoria literaturilor franceză şi italiană, şi dintre care capodopera era *Orlando Furioso*.

Tasso a încercat să cunoască în amănunt datele istoriei pentru a ţese în jurul punctelor lor ferme toată trama imensă a evenimentelor şi personajelor create de înalta sa fantezie. Pentru el, învăţând de la coralitatea vocilor trecutului, istoria însemna o exaltare a tuturor faptelor omului, drept mari fapte. El trata, cu ardoarea care îl caracteriza, datele omului, măreţia lui în lupta pentru un ideal, dar vibraţia-i melan coli că nu-l împiedica să uite „aspra tragedie a condiţie» umane". Tasso considera poemul epic, eroic în configurarea şi finalitatea lui, drept unicul gen al literaturii care poate consacra un mare poet, apt să primească încoronarea cu laurii supremi ai gloriei artei.

El a studiat temeinic cronicarii şi a ştiut să aleagă datele: şi evenimentele esenţiale pentru desfăşurarea aventurii sale deschise către toate orizonturile orientului, pentru unii contemporani ai săi, încă fabulos. În special o lectură atentă a *Epistolarului* relevă strădania cu care Tasso căuta să-şi însuşească documentarea necesară elaborării operei de la care aştepta sigiliul nemuririi. Pot să fie întâlnite, înscrise într-o lungă serie bibliografică (am zice astăzi), numele unor cronicari

ca acel călugăr vestit Robert, Baldric, Raymond d'Agiles, dar mai ales, izvor principal de informaţii, Guillaume de Tyr. De la asemenea istorici ai faptelor concrete netransfigurate de legenda, el a putut să ia şi date caracteristice ale geografiei, în descrierea itinerariilor şi cetăţilor pomenite, date ale tehnicii asediului, ale construcţiilor şi maşinilor de război etc. Dar dincolo de aceşti cronicari ai cruciadelor, Torquato s-a adresat desigur şi poeţilor anr chităţii a căror operă o cunoştea temeinic. În special Homer şi Vergiliu i-au fost surse bogate, dar mai pot fi pomeniţi şi Ovidiu, Lucan şi alţi reprezentanţi ai poeziei în care se oglindesc fapte de arme. Trebuie spus însă că el nu a împrumutat niciodată direct, a izbutit, printr-o asimilare creatoare, să nu fie tributar şi imitator, ci totdeauna original. Trebuie înscrisă pe lista izvoarelor bibliografice şi literatura epică anterioară a poeţilor epici ai literaturii italiene dintre care nu pot lipsi Dante şi Petrarca, ei înşişi, şi cei înscrişi în seria de aur a epicii Renaşterii: Matteo Maria Boiardo, Luigi Puici, şi desigur Ariosto. Credem că şi influenţa tatălui, autorul poemului *Amadigi*, se va fi exercitat asupra orientării talentatului său fiu a cărui înaltă fantezie creatoare şi imaginaţie s-a altoit în imensa sa sensibilitate, pe aceste trunchiuri preexistente. Pentru că din întreaga arhitectură a poemului se poate constata cum Tasso nu a vrut să fie poetul asediului Ierusalimului cât creatorul unor protagonişti literari, asupra cărora s-a revărsat întreaga sa pasionalitate. Cruciadele, care ridicaseră masele creştine în faţa invaziei turcilor, acordaseră o nouă conştiinţă (a propriei forţe) a celor care participaseră la ele, fie ei seniori ori vasali, deschiseseră căi noi traficului comercial şi cunoaşterii unor noi spaţii ale lumii» avuseseră pentru poetul *Ierusalimului liberat* semnificaţia aventurii care îngăduie omului afirmarea sa plenară şi pasiunii, libera manifestare. Argumentul unei Cruciade desfăşurata cu cinci secole mai înainte avea un caracter accentuat de actualitate în faţa unui nou mare pericol otoman, exercitat în bazinul Mării Mediterane. Temele primordiale ale poemului: „iubire, durere, eroism, aventură, moarte, mister, se însumează în sensurile agitatului destin uman şi al neliniştii generale, într-o unitate de creaţie neatinsă da alţi poeţi, ai epicei. Evocarea unei cruciade ca temă centrală are semnificaţia transfigurării ei în artă şi nu aceea a unei redări de cronicar fidel al asediului Ierusalimului. Lupta aceasta a creştinilor pentru eliberarea sfântului mormânt este un pretext al artei. Este un element absolut necesar, un motor care pune

în mişcare întreaga dinamică a aventurilor şi personajelor. Spaţiul şi timpul poemului sunt determinate de prezenţa luptei care poate genera un comportament diferenţiat al celor care participă, însetaţi de iubire, de aflarea răspunsurilor la întrebări existenţiale fundamentale.

*

În anul al şaselea al primei Cruciade, după cucerirea Niceii şi Antiohiei, cruciaţii îl aleg drept conducător pe Goffrédo, luptătorul fără de prihană, ca altă dată cavalerul Bayard, înflăcărat de credinţă. Îndemnat de arhanghelul Gabriel, el se pune în mişcare, în fruntea soldaţilor creştini, împotriva Ierusalimului ocupat de turci, pentru „*il glorioso acquisto*" („*glorioasa cucerire*").

La reuniunea de alegere a lui Goffrédo drept şef al cruciaţilor sunt prezentaţi protagoniştii creştini ai poemului, valoroşi eroi ai luptelor împotriva păgânilor, dintre care emerg melancolicul Tancredi, îndrăgostit fără speranţă de „mândra" Clorinda şi nerăbdătorul „fanciullo" Rinaldo, doritor de a se afirma pe câmpurile de bătaie.

Stăpânitorul păgân al Ierusalimului, sultanul Aladino, se gândeşte la apărarea oraşului, ajutat de Pluton (echivalentul în poem al lui Lucifer), doritor să se răzbune pentru precipitarea sa în haos, după învingerea de către divinitatea creştină a îngerilor rebeli. El cere magului Ismeno să provoace dezastre creştinilor. Acesta fură o icoană a Fecioarei Maria pentru a face cu ea vrăji malefice dar icoana dispare din moscheea unde fusese purtată. Sunt învinovăţiţi de furt creştinii care mai locuiau în Ierusalim şi, pentru a-i mântui de chinuri şi de moarte, se autoacuză mărinimos o prea frumoasă fată, Sofronia, condamnată a fi arsă de vie. Îndrăgostit de ea, tânărul Olindo se aruncă în flăcări, acuzându-se el de dispariţia imaginii sfinte. Vor fi salvaţi amândoi de Clorinda, mândra amazoană sarazină, cea mai valoroasă războinică a păgânilor, obiectul iubirii tristului cavaler Tancredi. Marea putere a d agostei pătrunde acest prim episod pasional.

Între timp, Argante este te mis ca sol în tabăra creştină din partea lui Aladino pentru a-i cere lui Goffrédo suspendarea asediului. Respingând ameninţările, cruciaţii înaintează de la Emaus spre Cetatea sfântă, sub ale cărui ziduri se vor afla în zorile unei zile care se anunţa fastă pentru soarta unor bătălii viitoare. Sp ritele infernale sunt convocate de Pluton într-un agitat Consiliu infernal şi decid să trimită în tabăra cruciaţilor pe preafrumoasa Armida, nepoata magului Idraote, regele Damascului, care, prin extraordinara ei graţie şi

frumuseţe, reuşeşte să-i înşele pe conducătorul cruciaţilor, Goffrédo şi să atragă după ea zece cavaleri, dintre cei mai curajoşi. Prezenţa Armidei care tulbură întreaga tabără creştină este însoţită de o tonalitate expresivă de o rară artă, subliniind feminitatea desăvârşită, puternica sa atracţie. Campionii creştini sunt invitaţi la lupta singulară de către sarazinul Argante, întruchipare a forţei sălbatice. I se va opune Tancredi, faimosul războinic creştin, eroul care vibrează de umanitate profundă, cu o complexă viaţă interioara, urmărit de sarazina Erminia, care îl iubeşte disperată, în timp ce el este îndrăgostit de Clorinda, mândra amazoană musulmană. În duelul sălbatic al celor doi eroi, Tancredi cade rănit şi Erminia, fiica regelui Antiochiei, îşi îmbracă armura Clorindei, ieşind din Ierusalim pentru a-l îngriji pe acela pe care îl iubea atât. Este surprinsă de santinelele creştine şi fuge departe, rătăcind pe ţărmurile „frumosului Iordan", în mijlocul unui paradis natural, mângâiată în plânsul ei de freamătul pădurilor şi de melodiile păsărilor cântătoare. va părăsi strălucitoarea armură de războinică, îmbrăcând veşminte pastorale şi se va mângâia înscriind numele iubitului Tancredi în scoarţa arborilor. Iubirea ei este echivalentă cu o integrală elegie. Urmărind-o pe Erminia pe care o crezuse Clorinda, eroul creştin Tancredi se rătăceşte 111 zona Mării Moarte şi ajunge şi el prizonier în castelul magic al Armidei.

3 – Torquato Tasso 202

Lipsiţi deci de cei mai de seamă luptători ai lor, asaltaţi continuuu de sarazinii ajutaţi de forţele infernale ale demonilor care dezlănţuie uriaşe furtuni, cruciaţii sunt aproape de o înfrângere definitivă. Dar campionul Tancredi se reîntoarce, revin şi cei zece curajoşi cavaleri pe care Goffrédo îi pusese la dispoziţia Armidei pentru a o apăra de inventate primejdii. Ei narează că au fost eliberaţi de Rinaldo, eroul care la început se retrăsese din luptă, cum făcuse altă dată în *Iliada*, Achile, dar căruia acum i se prevestesc ilustre destine, din el coborând faimoasa stirpe a Estenşilor.

În cont nu area luptelor, cei mai curajoşi războinici musulmani, Argante şi Clorinda, reuşesc să dea foc maşinilor de război creştine. Dar curajoasa Clorinda plăteşte cu viaţa îndrăzneaţa ei faptă de arme, străpunsă fiind de spada chiar a aceluia de care era atât de mult iubită, Tancredi.

Duelul dintre cei doi protagonişti, desfăşurat în întunericul nopţii, agonia Clorindei, recunoaşterea ei de către Tancredi, moartea şi

disperarea eroului alcătuiesc mul dintre cele mai realizate artistic episoade, nu numai ale *Ierusalimului*, ci a întregii literaturi italiene.

În continuarea războiului sfânt, creştinii suferă o seceră arzătoare adusă de geniile răului şi nu pot să-şi refacă nici maşinile de luptă şi de asediu pentru că nu pot lua lemnul trebuincios dintr-o pădure vrăjită de magicianul Ismenc. Această faptă de înfrângere a vrăjilor malefice ar putea-o îndeplini numai Rinaldo, tânărul războinic, dar el se află acum departe de tabăra cruciată, în braţele preafrumoasei A.rmida, care din adversară i-a devenit iubită. El se alia în Insulele Fortunate, într-o natură edenică, mistuindu-se în voluptăţile pe care i le dă Armida, în care a răsărit adevărata dragoste şi în care (şi acesta este un alt strigat al Renaşterii care nu apusese!) „femeia a învins pe vrăjitoare11! Doi cavaleri sunt trimişi să-i readucă pe Rinaldo şi, duna îndelungi peripeţii într-un periplu de navigaţie agitat, debarcă în Insulele Fortunate şi izbutesc să trezească pe eroul creştin din visul prelungit de plăceri ale iubirii. Armida îl imploră să-i îngăduie să-i urmeze măcar ca o sclavă credincioasă dar Rinaldo refuză. Cu întoarcerea sa farmecul care încătuşa pădurea este sfărâmat, maşinile de asediu reconstruite şi reîncepe bătălia în care cei mai de seamă războinici ai musulmanilor sunt ucişi şi Ierusalimul eliberat.

Acesta este subiectul schiţat în linii esenţiale şi intriga poemului, pe care Tasso I-a scris, urmând îndeaproape regulile poeticei aristotelice. El se gândise să scrie un poem „*repolare*", un poem eroic, apropiat de logică şi de adevăr. Pentru aceasta, Tasso a umanizat supranaturalul, făcându-l alegoric. Iar alegoriile sunt de cele mai multe ori doar personificarea instinctelor sau pasiunilor.

O altă strălucitoare probă, care demonstrează neînscrierea poemului sub semnul religiei, constă şi în faptul că cele mai realizate estetic figuri sunt păgâne (Clorinda, Erminia, Armida, Argante etc.).

Mai mult decât alţi mari lirici ai poeziei lumii, Torquato Tasso a creat personaje care sunt imaginea vie a propriei personalităţi, ecou profund al contradicţiilor şi al luptelor interioare care îl agitau. În toate versurile *Ierusalimului liberat*, de-a lungul întregii acţiuni, vibrează în glasul protagoniştilor inflexiunile lirice ale poetului, şi în palpitările şi freamătul lor e palpitarea şi freamătul celui mai mare liric al acelor vremi. Totdeauna înţelegerea şi simpatia profundă a marelui poet înclină către aceia care în luptă cu soarta adversă cad înfrânţi. El

este apărătorul celor învinşi dar ale căror facultăţi ar fi meritat răsplăţi supreme. În această infinită aderenţă a lui la cei învinşi, demni de a fi învingători, se află germenii poeziei romantice care îl va exalta pe eroul titanic, pe luptătorul care nu va putea să-şi îndeplinească niciodată idealul.

Există o bătălie perpetuă a personajelor împotriva destinului advers. Şi există în comportamentul lor psihologic şi conştiinţa implacabilităţii acestui destin care poate anihila orice atitudine contrară. Către asemenea învinşi ai sorţii contrarii converg toate simpatiile autorului *Ierusalimului liberat*. El defineşte un contur evanescent, un halou fosforescent care delinează personajul într-o atmosferă echivalentă de multe ori cu renunţarea, cu naufragierea pe leopardiana mare a elegiei fundamentale. Personajele *Ierusalimului* au conştiinţa acestei perpetue renunţări, a loviturilor sorţii ineluctabile şi, desigur, că în această lucidă cunoaştere de supunere continuă în faţa loviturilor destinului se pot afla liniile dominante ale demnităţii unei umanităţi, îndurerată dar nedepărtată de sensibilitatea care îl diferenţiază pe om de celelalte creaturi ale Pământului. Personajele trăiesc într-o tensiune continuă, în spaţiul vast pe care îl creează poetul în jurul lor şi al aventurii care se desfăşoară între lupte şi moarte, între credinţă şi iubire, într-o dinamică succesiune de planuri alternante, de situaţii şi de stări sufleteşti. Există o autonomie a personajului care îl conturează net dar şi o multiplă relaţie de raporturi cu celelalte dominate de raţiunea artistului care-l mânuie în spaţiu şi timp, într-o încordare emoţională. Această alternanţă demonstrează o puternică unitate în diversitatea de situaţii şi comportament, impunând comparaţii cu undele concentrice care sunt generate de un centru vibrator (aruncarea unei pietre în apele profunde ale unui lac), întretăindu-se cu interferenţe luminoase. Există o ţesătură de fapte care intră în relaţii, de contact, există o serie de teme şi motive convergente către un punct central unitar. De la acest „primo mobile" iradiază în arcurile concentrice liniile de forţă care orientează personajele în dinamica alunecare de planuri a unei naraţiuni dramatice. Cu o facultate excepţională de artă a verbului, Tasso, creator de atmosferă, a ştiut să determine fiecare personaj printr-un motiv armonic dominant care îl identifică imediat şi unic, în ţesătura complexă a poemului. Acest motiv fundamental care caracterizează, este intonat la fiecare apariţie şi reluat în variate

tonalităţi de-a lungul poemei. Definite în structura personalităţii lor, personajele *Ierusalimului* sunt întovărăşite de creatorul lor care nu le părăseşte niciodată. Purtând crucea pe veşmintele şi armele lor dedicate eliberării Sfântului mormânt, ele sunt tot atâtea ipostaze ale sufletului şi minţii creatorului lor, în voinţa unei alte eliberări, de artă. Despre filonul autobiografic relevat în vibraţia lui profund sentimentală se poate vorbi, ca de o prezenţă fixă, în fiecare erou al poemului, ca de o substanţă comună utilizată la o construcţie de artă.

Fie că ele se pot identifica sau nu de către cercetători interesaţi de istoricitatea lor, personajele sunt tot atâtea ipostaze ale sensibilităţii, atât de moderne, a lui Tasso, reflectare multiplă a unor planuri existenţiale proprii. Pătrunzând în structurile personajelor, poetul a instilat fluiditatea lirismului său, afectivitatea sa, exprimată în toate tonalităţile şi gradaţiunile contradicţiilor sale, în dinamismul dramei existenţiale. Gama infinită a psihologiei personajelor corespunde profundei sensibilităţi a poetului totdeauna sincer cu visul său de artă, totdeauna maestru în reprezentarea unor eroi complexi. O expresie a modernităţii lui Tasso se poate afla în determinarea personajelor prin pasionalitatea lor mai mult decât prin acţiunile lor.

În intensitatea trăirii personajele sunt puncte nodale de confluenţă a undelor creatoare care străbat poemul. Ele se realizează cu trăsături puternice prin iluminarea psihologiei intimiste a lui Tasso. În tipizarea lor neliniştea poetului le face să fluctueze, dar nu le transformă niciodată în palide fantasme. Fuziunea între sentiment şi lacrimă, sensul luptei perpetue între datorie şi renunţare, cum s-a putut spune: *„tra voluttă e gloria, şi comporte e şi chiude în un tono accorato, con non so che di pianto o di struggimento per la rinunzia che's e dovuta compiere, o di gioia per aver toccato la meta e v mto îl male… Ma delle viventi figure che popolano* îl *vasto spazio del poema, l'essenza e un rapporto interamente lirico e inventivo*: *esse son simboli melodici noi tiuali* îl *poeta compone la storia ideale della sua anima*; *il che e tanto piu vero quanto maggiormente* îl *Tasso's illuse di attingere alla storia* îl *primo nucleo di alcuni suoi eroi*… 21.

Intensitatea lirică în *Gerusalemme* nu suferă căderi de tensiune, rămânând mereu la parametri înalţi, în oglindirea personalităţii creatorului, în facultatea lui primordială de pasiune continuă, de atracţie pentru gravitatea îndurerată. Personajele sale structural elegiace se relevă astfel şi în proiectarea lor pe fundalul unui peisaj

crepuscular, devenit expresie a unei stări sufleteşti. El este sceia adecvată pentru desfăşurarea prezenţei personajelor, oscilând între devotamentul faţă de misiune şi propria solitudine, între perpetua aspiraţie spre eroism şi flacăra incendiară a iubirii. A se afla mereu în căutarea visului pasional, a suferi lovituri contrarii dorinţelor, a se convinge de vanitatea lucrurilor, dar a se revolta împotriva unui univers ostil pecetluit de pierderea speranţei, sunt tot atâtea noduri conflictuale ale personajelor *Ierusalimului liberat*.

Îndeosebi personajele feminine sunt creaturile unei mari sensibilităţi îndurerate, chiar atunci când se precipită în marele flăcări ale iubirii. În galeria de figuri feminine ale *Ierusalimului*, există reprezentări excepţionale ale femeii, obiect şi subiect al pasiunii. Personajele feminine trăiesc într-o atmosferă în care realitatea este interferată de vis, parcurgând un itinerariu care nu-şi poate ajunge îndeplinirea sub semnul fatalităţii care le izolează pe eroine în solitudine sau într-o fugă de luptele care dezumanizează. Destinul acesta advers le condamnă să-şi schimbe cursul existenţial, în sens invers dorinţei şi aspiraţiei şi să contemple de aproape fericirea numai atunci când devine imposibilă.

Dar Torquato Tasso este un poet care aparţine încă Renaşterii. Este de amintit din nou motto-ul *Amintei*: *„Să iubim pentru că viaţa e scurtă”*. Personajul feminin din *Ierusalimul liberat* în care se dezvoltă această orientare profund vitalistă este Armida, în al cărui itinerar de artă din poem se pot defini liniile unui adevărat „roman” al unei femei *„cu voluptăţile, cu ardorile senzuale, cu geloziile, cu furiile, cu ura sa”*. Orice cititor al poemului este absolut convins ca personajul feminin Armida este creaţia de artă a unui mare poet. Armida este ultima apariţie magică a poeziei, *„apariţie în care pătrund şi învinge omul şi natura. Supranaturalul este îmblânzit şi dizolvat de legile mai puternice ale naturii. Armida e femeia ieşită din sânul ideilor platonice şi al alegoriilor, care se descoperă cu instinctele ei în deplinătatea vieţii pământeşti”*. Nimeni până la Tasso nu a surprins încă femeia printr-o analiză atât de fină, în natura sa, în contradicţiile sale. *„Limba zice = urăsc şi inima răspunde = iubesc. Mâna săgetează şi inima bleastămă mina”*. Iar Francesco de Sanctis putea să facă cu toată hotărârea, sintetica, splendida afirmaţie: *„… femeia a învins magiciana”*. Acesta este desigur un alt aspect al caracterului de modernitate care distinge*Ierusalim ul liberat* de toate celelalte poeme din Cinquecento.

Mai mult decât alte personaje, Armida, simbol al fascinaţiei feminine, se află într-un joc de psihologie alternantă. Ea poate să fie considerată o asimilare creatoare a unor trăsături caracteristice care ar putea aminti de magiciana Circe, de Cleopatra sau de părăsită de Enea, nefericita Didona. În comportamentul ei alternant există o gamă complexă de atitudini, o serie de trepte care urcă de la cochetărie la duioşie, la dragostea intens senzuală, la voluptăţi supreme, până la pierderea speranţei, la dezamăgire, la mânia devastatoare, la răzbunare, pentru a reveni la devoţiunea absolută faţă de cel iubit. Învingătoare şi învinsă, iubind şi urând, femeie şi magiciană, Armida păstrează în întreaga această alternanţă, un nuciieu irad ani de sens dramatic. Ea poate să fie considerată, din acest punct de vedere, cel mai semnificativ personaj al *Ierusalimului liberat*, o concretizare de artă a ceea ce putea să semnifice destinul advers. Ea poate să fie înfăşurată de vălurile dense ale misterului, trăirea ei fiind interferată de undele morţii şi ale iubirii. *Virtus amandi* este o facultate centrală a acestei eroine a cărei natură se bifurcă între feminitate şi magie.

În insula ei cu nume fatidic, de Fortunata, atolul de frumuseţe pierdut între infinitul apelor de sud şi al cerului totdeauna senin, se poate îndeplini orice vis al iubirii.

Insula este un simbol al unei perpetue aspiraţii, înnăscute în omul de totdeauna, de a cunoaşte mereu alte spaţii, de a evada din constrângătoarea realitate cotidiană, oprimatoare prin monotonia ei existenţială.

Personajul trăieşte seria neîntreruptă a unor succesiuni dramatice, o dinamică continuă de situaţii care o singularizează într-o psihologie de alternanţe şi antiteze, de umbre şi lumini, imagini ale unei feminităţi excepţionale.

Magiciana, atotdominatoare, actriţă perfectă în tabăra creştină, atunci când simulează cererea de ajutor şi atrage în cursa sa pe cei mai reprezentativi dintre campionii creştini, îndrăgostita care arde până la urmă de flacăra unei iubiri adevărate pentru tânărul erou Rinaldo, devine o creatură vie, într-un nou comportament psihologic, îndrăgostită până la umilinţă ori la răzbunare, devenind sub puterea iubirii transformatoare, întru totul femeie, în fragilitatea, «i sinceritatea ei disperată. Cum s-a putut scrie, Armida este seducătoarea sedusă, cuceritoarea cucerită. Ea poate să fie considerată o femeie reprezentativă pentru rafinatele cercuri ale curţilor senioraile

din Cinquecento, a doamnelor înzestrate cu frumuseţea comparabilă cu a îngerilor dar şi cu arta retoricii. Calculatoare precisă, în faza iniţială, a fiecărei mişcări, femeia de curte care aprinde incendii, cunoscătoare perfectă de *ars amandi*, va arde ea însăşi la marele flăcări ale *virtuţii iubirii*, dominanta artă a vremurilor Renaşterii. Ea şi-a folosit u deplină, conştientă viclenie, frumuseţea şi oratoria calculată pentru a atrage în marea cursă a iubirii pe aceia pe care ea nu-i iubea. Eternul ei feminin s-a contorsionat în meandre complicate, sub semnul demonismului iniţial, pentru a face să se dezlănţuie furtuni în inima eroicilor protagonişti ai *Ierusalimului*. Iubirea şi frumuseţea au învins starea ascetică şi sălbaticele arme ale războaielor pentru a purta departe, în insula pierdută în nemărginirea oceanului planetar, virtutea şi pe protagoniştii epocii cavaleriei, în libertatea absolută a iubirii. Această fugă spre insulele Fortunate, ostrov al eternului anotimp al primăverii şi al mirabilei rodnicii, era echivalentă cu întreaga aspiraţie a unui suflet, înlănţuit de constrângerile existenţei contemporane, palpitarea spre imense spaţii deschise pe care le străbătuse Cristofor Columb, descoperitorul noilor lumi, dincolo de coloanele lui Hercule, care în trecut puseseră limite setei de a cunoaşte a oamenilor. Dar infinitatea oceanului planetar din ale cărei ape profunde se înalţă mirifica insulă, este comparabilă cu nemărginirea mistuitoare a iubirii. Iar edenica grădină în care se ridica înaltul edificiu al templului dragostei împărtăşite se dovedeşte a fi o iluzie a vrăjilor, atunci când, părăsită, Armida îşi dă seama de nesfârşitul durerii. Vastitatea mării care înconjoară insula solitară echivalează plânsul şi durerea iubitei părăsite în care, într-adevăr şi definitiv, femeia învins-a pe magiciana. Iar în scena finală, în faţa zidurilor Ierusalimului, după ce voise să se omoare, din absoluta disperare, cade înfrântă de iubire, dorind să trăiască pentru a se devota celui care îi relevase dragostea plenară. Magiciana, prin purgatoriul disperării, se mântuie şi cucereşte o treaptă superioară a condiţiei umane. Fosforescenţa mitică a magicienei devine lumina solară a iubirii atottransformatoare. Învinsă în arta magiei, femeia îşi dă seama că iubirea este mai puternica decât orice vrajă, iar frumuseţea este o forţă cosmică puţind face să vibreze întregul univers, de la freamătul firului de iarbă până la intermitenta lumină a astrelor. Frumuseţea este o supremă expresie a tot ce poate fi atins în lumea pământeană, o lege a armoniei sensibile. În insula frumuseţii Armidei, peisajul este în

perfectă concordanţă cu dezlănţuirea iubirii şi niciodată în poezia lumii nu au răsunet versuri mai armonice să intoneze plăcerii ca în această parte a *Ierusalimului liberat*, care anticipează versurile lui Charles Baudelaire din *Invitation aux voyages*, către zonele în care nu există decât ordine şi frumuseţe, seninătate şi voluptate. Magiciana voluptăţii şi-a trădat misiunea de a servi zeii infernului şi răspândirea răului în lume.

Aşa cum scrie de Sanctis: „*Armida este ultima vrăjitoare a poeziei şi totodată cea mai interesantă, în limpezimea şi adevărul vieţii ei de femeie. Ea mai trăieşte şi astăzi în popor, mai mult decât Alcina, Angelica, Olimpia şi Didona, deoarece întruneşte în sine toată strălucirea magiei şi toată realitatea unei sărmane inimi de femeie… Iubirea este aceea care ucide în ea pe vrăjitoare şi o face femeie*" 22.

Dar nu se poate ignora datul că există în jurul ei o aură care o înfăşoară cu o fosforescenţă misterioasă, un secret profund care o izolează în penumbră. Şi îndepărtarea Insulelor Fortunate contribuie la această atmosferă de alienare, de drumuri pierdute pe care le pot afla doar iniţiaţii, cei care nu se pot rătăci în nemărginirea unor ape nemaistrăbătute de niciun navigator. Ancorarea la ţărmurile insulei, căutarea cărărilor în luxuriante, labirintica vegetaţie, pentru a ascende la castel, accentuează această prezenţă evanescentă, de umbre, a tăcerii şi a solitudinii. Este absolut clar, pentru orice cititor atent al poemului, că în sonoritatea armelor din *Ierusalimul liberat*, episodul Insulelor Fortunate este o pauză necesară, o expresie desăvârşită a artei verbului care intonează solitudinii creatoare. Războiul semnifică realitatea în integrala, perpetua ei opresiune, din care se poate evada numai în tărâmul fabulos al artei. Dar şi arta ca şi iubirea poate să fie doar o iluzie când nu mai există obiectul asupra căruia să se reverse luminile incandescente. În ritmica alternantă în viaţa oricărui om, între iluzie şi deziluzie, se înscrie şi prăbuşirea în abis a insulei magice, atunci când dispare germenele stimulator al luminosului vis existenţial. Când Rinaldo o abandonează în refugiul luxuriantei naturi, solitudinea este nu a iubirii care poate compensa, ci a disperării care nu mai poate străbate nesfârşitul pustiu înconjurător. Animată de voinţa răzbunării, ea va ceda în finalul poemului în faţa iubirii care o împiedică de la gesturi fatale şi o dăruieşte din nou, fără condiţii. Se putea critica, estetic acest „sfârşit fericit", dar el se justifică etic, considerând umbra ideologică a Contrareformei.

Trebuie afirmat încă odată că magia nu a falsificat feminitatea Armidei, frumuseţea şi naturaleţea ei.

Celelalte figuri de magiciene prezente în epica italiană a Renaşterii nu au concreteţea Armidei care străbate un itinerar de descoperire a lumii iubirii şi a realităţii, în ritmul alternant al etapelor iluzie – dezamăgire – [iluzie. Ea trece între celelalte apariţii feminine magice, înfăşurată în mantia secretă a singurătăţii sale. Chiar şi desăvârşirea frumuseţii sale o destinează parcă unui tărâm care nu poate fi atins. Necrezând, iniţial, în forţa benefică a iubirii, întreaga ei frumuseţe, fulgerând de umbre şi lumini, este destinată unei sihăstrii din care izvorăşte până la urmă valul puternic care o va purta spre arzătoarea prăpastie a voluptăţilor. Şi peisajul creat de arta lui Tasso alternează după ritmica comportamentului psihologic al protagonistei sale feminine. Mae tră a artei iubirii pe care o face manifestă în fiecare corp al frazei sale, pentru a convinge pe austerii paladini ai lui Goffrédo, va deveni un personaj de taină, un fascinant constructor al unui peisaj magic, exercitând o forţă de atracţie irezistibilă. Natura Insulelor Fortunate se încarcă de simboluri şi de transparenţe, de corespondenţe de sunete şi culori care îşi răspund. În decorul de suprem rafinament al unui peisaj mirific, se desfăşoară, după scenariul unui regizor care se poate intui în fiecare registru, drama de dragoste şi de viaţă a tulburătoarei ultime vrăjitoare din poezia lumii, Armida. Emoţia ei nouă, de femeie iubitoare, a distrus iluzia magiei pentru a descoperi speranţa iubirii sub cerul unei poezii relevate. Pasiunea cu dorinţele şi chinurile, cu gelozia şi visul, o domină pe misterioasa magiciana care, din imobilitatea îngheţată a marmorei albe, a devenit o creatură de carne şi de sânge care suferă pătimaş. Disperata eroină a iubirii semnifică trecerea de la motivul încă fascinant al unor forţe oculte, la sentimentul uman al iubirii care iradiază asupra întregului poem.

O trăsătură de profund realism psihologic este relevată de trecerea frumoasei vrăjitoare învinsă de iubire la umanitatea de comportament a feminităţii. Pentru a demonstra că frumuseţea este cea mai eficace vrăjitorie, Armida îşi propune:

„*… far con gli atti doici e ce-l bel viso piu che con l'am lor Circe o Medea*" …23

şi într-adevăr spontana fascinaţie a frumuseţii se va dovedi irezistibilă pentru că:

„*Nicicând în Cipru, Delos, Argos, nime N-a mai văzut asemeni frumuseţi*.

În părul ei unduitor din fire.

Zefirul iscă alte unduiri; (…)

I-i chipul numai crini şi trandafiri.

Dar gura ei, etern sălaş, iubirii.

A strâns pe buze numai trandafiriii 24

(IV, 29 – 30)

Din ochii Armidei, femeia regăsită după lepădarea scoarţei magice, se vor revărsa luminile fascinante ale unei umanităţi care îşi află în sine şi nu în supranatural, propria putere de atracţie.

În oglinda ochilor se întâlnesc undele spiritualităţii care poate stăpânx patima devoratoare a trupului îndrăgostit şi care nu poate uita plăcerea vitală. Această nemulţumire se răspândeşte într-o inundaţie care cuprinde pe femeia înarăgostită, devorată de pasiunea care poate ucide, care poate înfrânge orice mândrie a dominatoarei fără de milă de până atunci. Armida este o realizare perfectă a unei noi, moderne sensibilităţi, figura ei de îndrăgostită îndurerată transcende toate celelalte creaţii poetice de până atunci. Izbucnirea ei violentă, pasională, atât de contrastantă cu aliata forţelor malefice, cu recea calculatoare a graţiilor şi surâsului său, o umanizează în disperarea care modelează altfel condiţia sa umană. Această remodelare transfigurează personajul care trăieşte acum, cu intensă sinceritate, drama devenirii sale. În frumuseţea fascinantă a vrăjitoarei, purtătoarea unui fatal mesaj, autorul *Ierusalimului liberat* a întrevăzut magica iOrţă a artei, singura entitate care poate acorda nemurirea, justificând trecerea inexorabilă a omului în universul labil. Torquato Tasso însuşi a suferit puternica atracţie a personajului creat de înalta sa fantazie ca o alternantă a timpurilor străbătute în decursul arcului său existenţial. Armida este reprezentarea dar şi simbolul artei sale, atât de caracteristice în contrast şi antiteze. Raţiunea dominantă în crearea ivrmidei este una profund laică, autorul ca şi paladinii asediatori ai Ierusalimului aspirând nu atât spre cuceri rea răsplăţii divine în paradisul creştin, ci aici pe pământ, în îndepărtata insulă a iubirii. Insula profilată la orizontul fantaziei, depozitara „tainicii fericiri" este un alt simbol al voinţei de a crea contrastul unor utopii care se contrapun realităţii înconjurătoare. Iar mitul acesta hedonistic al visului de peste mare este interferat de aceia al labirintului a cărui

structură poate defini un alt itinerar paralel al spiritualităţii lui Torquato Tasso, atâta de neliniştite. În rătăcirea pe aleile vegetale care se întretaie în unghiuri neobişnuite, nu este nevoie de psihanaliză pentru a sonda în profunzimile abisale ale psihologiei contorsionate a creatorului pe care nu-l mai mulţumea simetria renascentistă. Sensibilităţii exasperate şi melancoliei moderne care trece treapta înaltă spre neregularitatea complicată a barocului, tema dublă a insulei solitare şi a labirintului emblematic devine o dominantă spirituală a unei noi viziuni despre lume şi existenţă. Labirintul cărărilor vegetale care se încrucişează fără posibilitatea orientării clare va fi predilect şi barochismului intelectual al unui somptuos creator cum a fost Gabriele D'Annunzio.

Magiciana învinsă de femeie, vrăjile de chemarea vitală a simţurilor rămâne o neuitată lecţie de viaţă şi de poezie, oferită de Torquato Tasso literaturii lumii, în străluminarea creaţiei sale de maturitate.

În galeria figurilor feminine din *Ierusalimul liberat*, un luminos portret este al Clorindei, în care fuzionează trăsăturile energice ale unei perfecte mânuitoare a armelor cu fiagiliratea unei sensibilităţi neliniştite.

Ea este o războinică fără de teamă, o *virago* fără de pată, crescută în castitate, devotată armelor, comparabila eroinei războinice a *Eneidei*, Camilla pe care şi Dante Alighieri o pomenise în versurile iniţiale ale *Divinei Comedii*. Tasso o portretizează iniţial cu trăsături puternice:

„*Codană, mina ei a strâns căpestre.*

Stăpână s-a *învăţat pe lănci şi spade, în exerciţii s-a călit, palestre, în alergări pe jos şi-n galopade.*

Pe căi de munte, pe poteci silvestre.

Urşi urmărea, şi tei ce ştiu să prade. „25.

(II, 40)

Trăind între arme şi în sonoritatea luptelor, ea întruchipează, în concepţia lui Tasso, curajul neîmblânzit şi îndrăzneala, comparabile cu ale unei amazoane de la curtea ferrareză având încă o înaltă stimă faţă de femeile care puteau să fie îndemânatice călăreţe şi mânuitoare de arme. Poetul încercase s-o reprezinte ca o mândră luptătoare care putuse să fie alăptată de o sălbatică tigroaică şi să aibă drept hrană măduvă de lei, animalele emblematice ale curajului. Se născuse,

printr-un hazard extraordinar, cu pielea absolut albă, deşi părinţii ei erau negri, tatăl fiind Senapo, regele Etiopiei. La prima ei apariţie, războinica păgână, în zalele de oţel, cu înfăţişare austeră, în frumuseţea ei îngheţată, este luminată de o voinţă inflexibilă în forţa orgoliului său de luptătoare neînvinsă.

Frumuseţea ei austeră, rigidul ei comportament definesc iniţial o femeie care nu poate fi atinsă, dar care îl va înflăcăra pe eroul creştin Tancredi, cuprins de o nestăvilită pasiune.

Dar sub cuirasa de oţel, bate puternic o inimă feminină, chiar dacă ea şi-a impus o constrângere absolută a sentimentelor. Feminitatea aceasta apare instantaneu, aşa cum prima dată i s-au revărsat de sub coif pletele blonde, a căror strălucire I-a fulgerat pe Tancredi. Sensibilitatea amazoanei s-a manifestat prin participarea la episodul Sofronia-Olindo pe care îi va salva de la arderea pe rug.

Ea nu este ca Bradamante a lui Ariosto, o războinică îndrăgostită şi descrierea faptelor sale ce arme nu este cristalizarea unei senine ironii a poetului. Clorinda poate să aibă atributele războinice ale faimoasei Caterina Sforza care nu pregeta să lupte cu cea mai înverşunată ardoare cu un condotier faimos cum a fost Cesare Borgia, prototipul *Principelui* lui Niccolò Machiavelli, dar la ea există şi o stare enigmatică specifică poeziei lui Torquato Tasso. Poate că asupra destinului ei nefericit, de a-şi da seama că poate deveni o femeie integrală prin iubire numai în clipa morţii, a revărsat poetul întreaga sa putere creatoare. Clorinda devine făptura unică, idealul simbolic, pentru care Tasso, ca şi personajul Tancredi, aleargă pe toate cărările lumii pentru a o putea ajunge. Singura făptură demnă de a trăi şi nu numai în visul de artă, este contingentă spiritualităţii sale, destinele lor paralele desfăşurându-se sub steaua neagră a nefericirii. Clorinda nu este luptătoarea tradiţională a cântecelor epice cavalereşti, ea nu.re amestecă direct în acţiuni tumultuoase. Totdeauna mândrul ei profil, nealterat de emoţii, se conturează într-o îndepărtată perspectivă, înălţat în turnurile de veghe sau pe zidurile de apărare ale cetăţii asediate. Lealitatea faţă de arme este o caracteristică a personalităţii sale. Chiar atunci când va afla, de la un fidel servitor, că în copilărie, când a fost abandonată de mamă, ar fi fost botezată, ea nu şovăie în luarea hotărârii de a lupta mai departe în rândurile păgânilor, a acelora care o considerau o campioană a cauzei lor. Ea îşi urmează linia fatală a destinului, trăind într-o înaltă tensiune numai

atunci când va cădea sub loviturile aceluia care o iubea. În agonia Clorindei, poetul ascende la înaltele creste ale artei verbului său. Atunci este străpunsă nu numai armura de oţel a amazoanei mândre, ci şi inima ei, lăsându-şi mâna în mâna lui Iancredi, intuind puternica dramă a celui care şi-a ucis Iubirea. Războinica a fost învinsă, în ultima clipă a vieţii, de către eternul feminin. Iubirea învecinată cu moartea este o temă dominantă a originalităţii poemului şi Clorinda se întruchipează desăvârşit în versurile elegiei extreme a fatalităţii care o proiectează pe apele fluviului fără întoarcere. Până atunci; ea este mai mult o apariţie evanescentă, o transfigurare a visului de iubire a lui Tancredi. Într-adevăr personajul capătă consistenţă numai în apropierea cavalerului creştin, fiindu-i complimentară. Frumuseţea ei singulară şi îndepărtată, pletele blonde, răspândite în vânt ca ale Laurei lui Francesco Petrarca, îl fascinează pe Tancredi, singurul care a putut intui armonia unui vis care îl smulge pe luptător din aspra realitate a bătăliilor. Puterea fascinantă a acestei iubiri obsesive constă în caracteristica imposibilităţii împlinirii ei. Între ei există spaţiile credinţei contrarii, a apartenenţei la grupuri total adversare. Unica lor întâlnire va fi şi ultima, îmbrăţişarea lor singulară va fi a duşmanilor, într-un duel pe viaţă şi pe moarte. Umanitatea Clorindei se va manifesta în ultima clipă înainte de plecarea definitivă în moarte, încercând să-i mângâie pe acela al cărui vis de iubire va fi fost definitiv sfărâmat, rămânând în disperarea permanentă a dramei sale. Episodul este emblematic pentru întregul poem, iar profunda lui tonalitate întunecată înfăşoară încordarea sufletului care îşi creează speranţe şi iluzii, prea curând transformate în pulbere de vis. În moartea Clorindei exista desigur entitatea inefabilă de *catarsis* iar iubirea poate să fie echivalată cu războiul, tot atât de tragică şi de nobilă. Patetismul acestei înalte elegii de iubire şi de moarte este al sufletului poetului care va uita dogma sacralizantă a Contrareformei, pentru a uni într-o transfigurare ideală un creştin cu o păgână. Clorinda se va revela, lepădând cuirasa şi coiful care îi ascundeau frumuseţea şi feminitatea, în faţa omului care o iubea şi care i-a adus moartea. Ea se descifrează în clipa morţii în deplinătatea ei ca Laura în *Triumfurile* lui Petrarca.

Grandoarea personajului situat de Torquato Tasso în poziţii ideale în mintea eroului Tancredi nu este a fizicului ci a spiritualităţii ei. Pentru el străluceşte ea pe înălţimi ca o imagine a luminii absolute ca o madonă prerafaelită. Iubirea lui Tancredi, sublimă în puritatea

visului lui, o transfigurează dincolo de starea fizică şi temporală. Şi luptătoarea strânsă în armura de oţel, ca de o atitudine de coerciţie spirituală impusă de o etică intransigentă, poate fi surprinsă în fulgerări de o clipă care relevă o aspiraţie secretă spre o fericire care nu poate fi atinsă. Ca şi un cânt suprem al lebedei care agonizează, inflexiunile Clorindei în pragul morţii sunt ale unei elegii ce nu mai poate fi uitată. Iar peisajul („stare sufletească14), este în rezonanţă cu tragicul duel nocturn, cu anihilarea lumii exterioare de către forţa înconjurătoare a tenebrelor. Tragedia celor doi t'neri războinici intră în concordanţă cu cosmosul care vibrează în armonia înuinecată a disperării. Este o atmosferă pregătită cu un suprem rafinament artistic străbătută de patetismul poetului care se manifestă direct, însumând în vocea lui coralitatea unei generale participări la deznodământul fatal. Emoţia autorului erupe în fiecare vers, cu întrebări şi comentarii care amintesc de corurile tragediilor antice. Cei doi tineri, pe care spaţiile depărtării şi ale imposibilei iubiri îi încarceraseră în solitudine, se întâlnesc într-o supremă îmbrăţişare dar nu de dragoste ci de moarte „*Clorinda sempre remota nella sua incomprensione di guerriera*, *Tancredi*, *a sua volta*, *ignar o e intento solo a ferire la persona che gli sta di fronte*; *l'uno e l'altra divisi per sempre dalia morte*, *proprio sul punto în cui la bella guerriera şi fără vicina a Tancredi nella dolcezza del suo volto e del suo umano parlare*…" 26

Sufletul a căzut în prăpastia dezamăgirii, şi mai mult decât în arta verbului, tonalitatea elegiaca a ultimului episod de dragoste şi de moarte din *Ierusalimul liberat*, se poate afla în emoţionantul tablou de contraste de lumini şi umbre a lui lintoretto sau în fluiditatea de ape care curg fără întoarcere a muzicii lui Claudio Monteverdi.

Toate „lucrurile" sunt pătrunse de sensul fatalităţii şi al aşteptării fără speranţă, al tragediei „nedesăvârşiriiu, îndurată în alt sens decât al Renaşterii. Umanizarea Clorindei nu înseamnă şi împărtăşirea iubirii, chiar dacă ochii ei întorşi către stele ar putea implora clipa să se oprească, iar războinica învinsă rămâne totuşi femeia care nu se poate atinge cu mâinile tremurătoare şi cu buzele care imploră iertarea. Privirea ei întoarsă spre îndureratul îndrăgostit este acum de *donna angelicata*, de femeie înger care ar putea arăta dreapta cale, fiind ca Beatrice, călăuza fermă pe căile misticei iubiri.

Moartea Clorindei rămâne una dintre cele mai frumoase şi emoţionante pagini ale poeziei.

Despre Erminia se poate spune că ea figurează însăşi sensibilitatea feminină. Fiica regelui Antiochiei, prizonieră a lui Tancredi, se îndrăgosteşte de tânărul erou al cavaleriei creştine. Când va fi eliberată, refugiată în Ierusalim, va trăi cu intensitate în amintirea *„dulcelui său domn"*. Aflând de ştirea rănirii lui Tancredi în nemiloasa bătăl: e singulară cu Argante, va ieşi din cetate, în armura Clorindei, pentru a-l îngriji. Descoperită de santinele creştine, va fugi străbătând *i* adun, pentru a se refugia într-o zonă de linişte, între turme şi moravurile blânde ale unor păstori. Tristeţea dragostei ei neîmpărtăşite se mângâie în sonoritatea calmă a freamătului vegetal şi a sunetelor de cimpoi. Dar va fi curând smulsa din această Arcadie, la vestea rănirii din nou a lui Tancredi, pe care îl va îngriji pe câmpul de bătaie, înfăşurându-i rănile cu pletele şi cu vălul transparent care o acoperă. Revenind la viaţă, frumosul cavaler nu va putea recunoaşte pe aceea care îl îngrijise, aflată în lacrimi lângă el, izolat în gândurile lui de reîncepere a luptelor.

Erminia a putut să fie considerată o creaţie a sensibilităţii poetului, manifestă în palpitarea generală a comportamentului său psihologic, până la a fi un prototip al melodramelor sau al orientării romantice a lirismului copleşitor, în poem ea nu se înscrie între protagoniste ca Armida sau Clorinda şi peripeţiile ei ar putea să fie considerate secundare în, dezvoltarea naraţiunii. Ea este însă esenţială pentru atmosfera de dominantă elegie care este o caracteristică modernă a *Ierusalimului liberat*. Este şi o reprezentare a unui motiv devenit aproape comun, al iubirii neîmpărtăşite, dar puritatea ei află o atitudine care o diferenţiază net. Iubirea ei este o continuă, tainică pasiune care nu se mistuie într-un mare incendiu. Ea nu se sacrifică sau nu se mântuie prin dragoste. Trăieşte un chin permanent, fără tumulturi, care se poate mângâia sub aura lenitivă, a unui calm peisaj, necontaminat de pasiuni umane. Există însă şi la ea, ca şi la Clorinda sau Armida, un substrat comun, o atitudine eroică în acceptarea unei aventuri (*fuga*), contrastantă cu întreaga fragilitate a făpturii sale.

În sufletul ei există un conflict continuu între puritate şi iubire, între solitudine şi tumulturi existenţiale. Elegia este interferată de idilă şi scenele pastorale sunt înveşmântate într-o armonie secretă. Erminia este o altă întrupare de artă a meditaţiei şi melancoliei lui Torquato Tasso care putea să aspire şi el la calma seninătate a retragerii la sânul naturii benefice.

În fragilitatea ei, Erminia, află un prim stimul care-i dinamizează acţiunile în iubirea pe care o poartă unui erou şi el intangibil, ca orice ideal. Ea simbolizează o altă iubire nefericită, un nou mod de motive elegiace. Melancolia ei de visătoare în natura care participă o singularizează în patetismul ei. Domină impresia unei suferinţe „*dureros de dulce*", a unei voluptăţi a chinului. Devotata îndrăgostita este ingenuă şi spontană. Ea rămâne o adolescentă înfiorată de iubire castă, fără niciun fior puternic de senzualitate.

Graţia ei îndulceşte orice comportament al naturii feminine. Atunci când se hotărăşte să îmbrace armura Clorindei pentru a trece dincolo de zidurile cetăţii asediate, pentru a-l nfla pe omul iubit, fragilitatea şi delicateţea ei se află într-un puternic contrast cu duritatea şi greutatea armurii de războinică. Contrastul acesta este simbolic pentru feminitatea sensibilă care nu poate adera la marile acţiuni ale unei aspre realităţi.

Erminia nu este o prezenţă care se impune puternic de la început, ca Armida, lumea ei este interioară. Este clar că personajul acesta feminin exprimă mai mult decât altele sentimentalitatea poetului, sensibilitatea sa atât de profundă, meditaţia sa pesimistă despre finalitatea vieţii. Pentru că Erminia nu ajunge la nicio ţintă, nu cunoaşte nicio împlinire. Pasiunea ei este ţesută din vise zadarnice, din lacrimi, din dorinţe vagi şi suspine. Ingenuitatea ei cristalizează într-un sentiment de devoţiune nemărginită dar care nu se poate manifesta. Dezolarea o întovărăşeşte ca şi iubirea, dar ea nu freamătă pasional ca Armida care poate cunoaşte toate voluptăţile înainte de a ajunge la hotarele disperării. Într-adevăr se poate recunoaşte în acest episod al Erminiei, atmosfera pastoralei *Aminta*. Există o afinitate spirituală puternică între candoarea tinerei eroine şi natura primordială care o înconjoară, ca un paradis regăsit. În Erminia intră în fuziune spiritul acesta al naturii lenitive arcadice şi tragismul epic al lumii eroice a poemei. Pura inocenţă, candoarea care nu se vrea contaminată, permanenta nostalgie sunt determinate pentru creatura, poate cea mai umană, a *Ierusalimului liberat*.

Trebuie deschisă o paranteză pentru a explica ataşamentul lui Torquato Tasso faţă de această creatură a artei sale. În Tasso exista un fundament idilic şi se poate observa (a făcut-o cu luciditate critică Francesco de Sanctis) că idila era odihna şi refugiul unei societăţi obosite, când, după atâtea lupte date de invazia străină sau de strivirea

spirituală a Contrareformei s-a ajuns la o Italie papală şi spaniolă, începe, aşadar, o epocă de sensibilitate, de sentimentalism, de abundenţă lirică în contrast cu tradiţionala impersonalitate epică. Acest lirism stă la baza modernităţii poetice a lui Tasso şi se oglindeşte mai profund în acele personaje care sunt mai iubite, fiind cele mai adaptate sensibilităţii sale. Torquato Tasso interpretează viaţa şi realitatea în concordanţă cu propria sa personalitate, în relaţie deplină armonică cu el însuşi. Născut pentru bucurie, pentru poezie, atât de sensibil şi delicat, Tasso este un liric prin excelenţă. şi poate fi surprins în felul acesta în nenumărate episoade ale *Ierusalimului liberat*, dintre care cel mai vestit este al iugii Erminiei şi al refugiului ei între păstori. (Lamartine considera această pagină drept cea mai frumoasă din întreaga literatură italiană). Bătrânul păstor care îşi povesteşte Erminiei viaţa, nu este altul decât însuşi poetul care, încercând să o mângâie pe tânăra fată, caută în realitatea să-şi mângâie propriul suflet, iar dialogul acestui episod este mai mult un monolog. El a fost curtean şi a trebuit să închidă – ochii şi inima la glasurile simple şi puternice ale vieţii şi realităţii, dar până la urmă, dezgustat, a părăsit viaţa de curte, retrăgându-se în pădurile prietene pentru a găsi aci o fericire simplă. În contrast cu „le inique corti", protestează întregul episod al acestei figuri feminine proiectată în spaţiul unei Arcadii visate.

Tasso este prezent în sensibilitatea tuturor mişcărilor sufleteşti ale Erminiei. Coerenţa psihologică a personajului este acordată de durerea iubirii şi de visul care nu dispare! niciodată. Accentele emoţiei sale au totdeauna modulaţia sincerităţii şi a stării de candoare.

Frumuseţea şi solitudinea o determină de la început pe Erminia care nu se va manifesta altfel în intermitenţa iluminării episoadelor, până la apariţia lui Tancredi, când este cuprinsă de o emoţie profundă. În atitudinea ei, în faţa iubirii se manifestă o puternică tulburare interioară, care se revela exterior prin lacrimi şi suspine, prin bătaia nepotolită a inimii, dar fără o expansiune maximă. Personajul este introvertit, întors asupra propriei sale dureri generată de iubirea echivalentă cu visul fără de speranţă. S-a putut face şi observaţia că Erminia prinde viaţă numai în prezenţa lui Tancredi, un personaj tipic pentru acele creaţii ale artei verbului care se deterro nă numai prin relaţia cu alte personaje. S-a putut face şi o observaţie relativă la acea „*disnmulazione onesta*" care va fi teoretizată în climatul adult al

civilizaţiei baroce27. Niciodată travestită de o morală ipocrită, Erminia este spontană în atitudinile ei supuse dominantului sentiment şi durerii. Ea este o visătoare, anticipând *les rêveries* atât de scumpe preromanticilor care le vor redescoperi ca Jean Jacques Rousseau, pe ţărmurile lacului Leman. Pritmul linear, fără de contorsionări şi meandre, neiluctuant, determinat de orientarea spre steaua călăuzitoare a iubirii neîmpărtăşite, îi acordă o puternică, noua vibraţie emoţională. Pentru Erminia nu există un timp prezent, modalităţile temporale cunosc numai ipostaza trecutului reflectat în amintiri, sau a viitorului echivalent cu visul neîndeplinirii şi al dezamăgirii. Plânsul continuu, care cheamă *îi* lacrimile altora (în primul rând ale cititorilor), caracterizează un personaj care va deveni tipic pentru sentimentalismul înlăcrimat (*larmoyant*) al unei literaturi melodramatice. Erminia este o planetă care gravitează în jurul unui sâmbure central cosmic, cu o orbită determinată de sentimentul atotstăpânitor. Ea este încarcerată între zidurile invizibile ale unei spiritualităţi nostalgice, fără voinţa de a evada. Va plecă, închizându-şi ciclul în poem, atunci când visul se va stinge definitiv, şi Tancredi va dispare pentru totdeauna într-un orizont pierdut. Ea va trăi cu forţa tainică a; cântului său de iubire şi de durere într-o atmosferă muzicală, ca simbol al visului şi al dezamăgirii. Dar ea nu este un personaj desprins din *Canţonierul* sau *Triumfurile* lui Francesco Petrarca, psihologia ei fiind modernă, chiar în dezvoltarea motivelor idilice, în mijlocul naturii neostile, atât de predilecte petrachiştilor care erau numeroşi în Cinquecento. Peisajul este însufleţit nu panteistic ci antropomorfic, fiind *o* interpretare liricomuzicală a stărilor de suflet reprezentative. El nu este o antiteză a zbuciumului uman ci armonia care poate readuce seninătatea. La această oază de linişte va visa întreaga literatură a Arcadiei şi dulcea creatură a visului de dragoste, Erminia, va fi muza încoronată a pastoralei: „*... Incomincia altor* à la *grande pastorale eseguita sul tema*. *degli* «*alberghi solitari*» *dei pastori*, *di quella* «*remota parte*» – *di terra immersa nella pace*, *lontano dallo strepito guerriero*, *del* «*solitario chiostro*» *dove vive beato l'antico cortigiano*, *di* «*quella solitudine secreta*» *în cui decide di prendere dimora Erminia*..." *2 i*. Erminia este o oglindă a sensibilităţii secolelor literare care vor urma.

Sofronia este, după părerea lui Francesco de Sanctis „*cea mai puţin interesantă dintre femeile lui Tasso şi nu a fost* niciodată

populară”. Judecata istoricului literar risorgimental este prea severa pentru această eroina în care există vocaţia de martiră, cu urechea aţintită la chemări de dincolo de lumea aceasta, neîncorporată material în graţia atât de caracteristică a unor extaze mistice. Ea este o figură femi-Tună construită dintr-o voinţă estetică de a demonstra un concept, de a ilustra o teză. Severitatea lui de Sanctis care acuză implicit artificialitatea sa nu este meritată de personajul, eroic, în structura sa. Resortul care o însufleţeşte este superior celorlalte mobile care dinamizează acţiunile personajelor *Ierusalimului liberat*. Ea nu este dominată de o pasiune pământeană, pentru un om sau pentru luptă (Armida, Clorinda), ci de un înalt sentiment etic care o împinge spre jertfirea de sine, pentru mântuirea celor mulţi. Martiriul către care se îndreaptă, acceptând moartea pe ruţi, este o idee care o exaltă, o certitudine ideală în care crede cu cea mai profundă tărie.

Există în jurul ei o atmosferă spirituală care o izolează, i. n curaj de erou al credinţei care poate privi cu ochii dilataţi de aşteptare, moartea. Dar alături de ea se va ridica un alt personaj Olindo, în al cărui portret ea se va oglindi, ca un apel al vieţii, creând deci acest episod, poate marginal ai poemului, o pagină reală poezie. Închisă în solitudinea sa de devoţiune pentru idealuri celeste, Sofronia se îndreaptă cu ardoarea martirilor către chinul şi moartea care îi vor mântui pe cei mulţi în timp ce alături se va contura din evanescenţe Olindo cel îndrăgostit de frumoasa martiră. Torquato Tasso a creat o dualitate psihologică superioară utilizând o tehnică măiastră de contrapunct.

Oferindu-se el ca jertfă, în locul fiinţei pe care o iubeşte, Olindo urcă pe rug, izolat şi el în propriul ideal. Protagoniştii episodului se iluminează prin reverberaţiile spirituale ale unor credinţe care oscilează între sacru şi profan. Umanizarea Sofroniei se conturează prin prezenţa lui Olindo, eroul romantic care vrea să moară lângă iubire. „Sfârşitul fericit” nu semnifică şi fuziunea personajelor. Căsătoria lor, după intervenţia Clorindei, nu îndepărtează vălurile solitudinii în care s-a înfăşurat Sofronia, care, acceptând să trăiască alături de Olindo, nu poate uita neîndeplinirea jertfei sale. În el va rămâne, permanentă, neliniştea de a iubi o făptură pe care o consideră totdeauna superioară propriei fiinţe. Nunta lor nu este înscrisă în universul liric al lui Tasso, în care nu există ancorarea la ţărmurile seninătăţii, nici îndeplinirea speranţelor. De aici impresia de artificial

chiar a unei legende contemporane care vrea să vadă în perechea de pe rug, pe creatorul însuşi al *Ierusalimului liberat* şi frumoasa principesă d'Este.

Dintre figurile de cavaleri ai primei cruciade care se desfăşoară în *Ierusalimul liberat*, Rinaldo este acela asupra căruia fantazia creatoare a lui Torquato Tasso s-a oprit mai mult, creând un adolescent curajos care aspiră cu intensitate către luptele purtătoare de glorie. El poartă întreaga încărcătură a unui tânăr înzestrat cu virtuţi războinice, cu o excepţională vitalitate şi robusteţe fizică, impulsiv de multe ori pe drumul aventurii. El pare însuşi zeul Marte în fulgerarea armurei şi a înaltei lui frunţi care nu se pleacă în faţa nimănui. N-au existat antecedente istorice în plăsmuirea acestui personaj din care arta verbului lui Tasso, jertfind spiritului encomiastic, a vrut să facă un strămoş al strălucitei familii suzerane în Ferrara, Este. Jertfind convenţionalului care decurge din moravurile contemporaneităţii şi a vieţii sale la Curtea ducilor, ocazia encomiastică (nu altfel făcuse şi Ludovico Ariosto) a cristalizat într-o figură strălucită de cavaler care se înalţă în plenitudinea sa virilă în marile lupte date pentru apărarea civilizaţiei creştine.

El se poate înscrie pe un itinerar paralel cu al protagonistului din *Orlando Furioso*, Ruggiero, ca şi el fermecat total de frumuseţea unei magiciene, dus departe în insule sau palate ale desfătării senzuale, revenit la luptă, învingător al celui mai teribil dintre duşmani. Dar poate să fie comparat şi cu Ahile Peleianul, marele războinic retras în corturi şi a cărui acţiune poate să fie determinantă pentru a câştiga războaie. S-a afirmat chiar că Tasso a vrut să facă, mereu jertfind spiritului encomiastic, un Ahile al creştinătăţii din acest strămoş al Estenşilor. Fără de el, ca şi Ahile la războiul Troiei, cetatea Ierusalimului nu poate să cadă, şi soarta armatelor în luptă nu poate fi hotărâtă decât prin participarea lor.

Dar există şi o deosebire esenţială corespunzătoare orientării unui poem al Renaşterii faţă de poemul antichităţii homerice. Originalitatea lui Rinaldo constă în retragerea din luptă pentru satisfacerea unui senzualism atotînvingător. De aceea figura lui se conturează mai net, mai vie, în tovărăşia magicienei Armida, aceea care a ştiut să-i domine cu ajutorul simţurilor. Se manifestă şi acea trăsătură specifică a psihologiei personajelor lui Tasso, determinate şi de neliniştea pe care o acordă solitudinea. Chiar acest tânăr luptător,

cu fruntea mândra, se înfăşoară în mantia neagră a singurătăţii, izolându-se pe înălţimea zidurilor sau în grădina muntelui Oliveto, într-o reculegere a zorilor şi a fiorilor mistici. El se avântă şi în luptă solitar, neiubind compania celorlalţi cruciaţi. Marile lui gesturi epice îl diferenţiază, dar el va trăi intens în grădinile paradiziace ale Insulelor Fortunate, în marea de lumini şi culori, îmbătat de armonii, în atmosfera fascinantă a unui miraj de poezie care se va mistui în gol, lăsând odată mai mult senzaţia apăsătoare a zădărniciei existenţiale, a relativităţii formelor şi lucrurilor, a visului uman. Cele două facultăţi predominante ale lui Rinaldo se definesc în voinţa de a fi un luptător pentru cauza generală a creştinătăţii, a fi primul dintre cei mai curajoşi, dar şi a fi purtătorul unei sarcini patetice, a unui fior existenţial de nelinişte şi melancolie care nu-l părăseşte niciodată. El nu are conştiinţa acestui dublu caracter al personalităţii sale, contrastul între idealul spiritual şi forţa dominatoare a simţurilor. Aspirând să fie primul dinţi e războinicii creştini, doritor să câştige laurii luptelor, el este un simbol al frumuseţii virile şi al măiestriei mânuirii armelor ucigătoare. Se izolează în solitudinea grandorii personajului său, incomparabil ca frumuseţe, demnitate sau valoare războinică. Superioritatea aceasta creează o atmosferă de izolare în jurul tânărului războinic doritor de glorie. El va căpăta o nouă dimensiune, desigur mult mai umană, atunci când va cunoaşte-o pe Armida şi îi va deveni pasiunea şi neliniştea dominantă. De acum înainte comportamentul lui Rinaldo se va determina numai prin prezenţa sau absenţa fascinantei vrăjitoare care i-a deschis marea poarta a tainelor iubirii. El se înscrie în orbitoarea ei orbită ca sub un semn definitiv al destinului, lăsându-se purtat de beţia infinită a simţurilor. Întoarcerea din grădinile fermecate la misiunea aspră de luptător îl covârşeşte cu un sens sfâşietor al durerii generată de iubirea pierdută. Campionul creştinătăţii devine creatură a adevăratei poezii numai în braţele înlănţuitoare ale magicienei şi nu în sonoritatea epică, înălţat pe zidurile Ierusalimului.

Ideea encomiastică a lui Tasso de a face din Rinaldo un strămoş al Estenşilor, cel mai curajos dintre luptătorii pentru cauza creştinătăţii (atât de actuală în epoca Contrareformei), este servită de seria acţiunilor epice care se desfăşoară într-o atmosferă de hiperbole şi de metafore menite să sublinieze faptele excepţionale ale tânărului luptător. Atitudinea aceasta de a fi primul în acţiuni sub stimulul

dorinţei de glorie poate să fie un reflex alegoric al voinţei creatorului de a se înscrie între eminenţele spiritualităţii contemporane. Exuberanţa vitalistă iniţială a lui Rinaldo este a tânărului poet venit să triumfe la curtea din Ferrara. El transcende viaţa mediocră a contemporanilor săi, fiind nu un cavaler cruciat al câmpurilor de luptă creştine ci un rătăcitor cavaler al visului şi al idealului. Crede în predestinarea omului apt să transforme viaţa şi pe sine însuşi dar nu poate fi considerat un prototip care I-ar putea prevesti pe supraom. Şi iubirea atotcopleşitoare pentru Armida este o manifestare a voinţei de a ieşi din existenţa cenuşie, pentru a era da în ţara luxuriantă a iubirii şi voluptăţii care îl vor maturiza pe adolescentul însetat de glorie. Când, la chemarea trimişilor cruciaţi în Insulele Fortunate, răspunde, după o privire profund încărcată de sensuri emblematice, într-o oglindă pare-se a introspecţiei, el îşi reia itinerariul predestinării care îl va înscrie în istorie, înfrângând luptători şi vrăjile care ţin înlănţuite forţele benefice ale pădurilor fermecate. Dincolo de iubire, dincolo de voluptate, se află drumul aspru care trebuie străbătut eroic, pentru a se înscrie în bronzul faptelor nemuritoare. Materialitatea forţei şi vitalităţii robuste a lui Rinaldo ascende către umanismul spiritual al unei concepţii renascentiste care nu vrea să moară sub apăsarea ideologică a suprastructurilor Contrareformei şi iezuitismului în artă.

*

* * *

În Tancredi cei mai mulţi dintre exegeţii *Ierusalimului liberat*, începând cu Francesco de Sanctis, au vrut să vadă pe Tasso însuşi „*redat aidoma ca într-un portret*, *personal liric şi subiectiv*, *în care pătrunde suflul timpurilor celor mai moderne ca în* Hamlet. *Tancredi este gentilom*, *adică este cavaleresc în sensul cel mai delicat şi mai nobil*, *viteaz şi îndemânatic mai mult decât uriaş la trup*, *melancolic*, *absorbit în sine*, *mereu în lacrimi*, *amabil*, *sfinţit de o iubire nefericită*… *Creaţie atrăgătoare şi nemuritoare*…" 29 El este într-adevăr campionul idealului şi în figura lui, Torquato 7 asso voia să portretizeze tipul de cavaler perfect al unei cauze ideale. Curajosul erou îşi dovedeşte starea magnanimă în prilejurile oferite de lupte dar şi în comportamentul faţă de cei înfrânţi. Dar el va cuceri deplina grandoare patetică după îndrăgostirea de Clorinda, devenind cu adevărat eroul unor întâmplări dramatice care urmează treptele unor gradaţii infinite ale covârşitoarei pasiuni, de la melancolia visului, la tragicul episod, întreg

acest itinerariu fiind o ilustrare a fatalităţii unui destin împotriva căreia nu se poate lupta. Idealul autoportret al lui Tasso, este şi primul personaj care îşi face apariţia în poem şi în enumerarea cruciaţilor el merge iluminat de reverberaţiile unei duble aspiraţii, de luptător şi de îndrăgostit. Iubirea îl va smulge din tumultul dramatic al luptelor cărora li se devotează cu întreaga sa loialitate de cavaler cruciat. Viziunea Clorindei îl îndepărtează de la datoria luptei, condiţionându-l psihologic, impunându-i fatalitatea pasiunii. El oscilează dramatic, dar cu o intensitate lirică care depăşeşte pe eroii tragediilor lui Corneille, între datorie şi sentiment, înclinând, în durerea tragicelor întâmplări, către predominarea iubirii, aşa cum vor fi eroii lui Racine. Tragismul iubirii sale va emoţiona totdeauna pe cititori şi nu naraţiunea faptelor sale de arme. Iubirea umbreşte faima eroului întrecut în curaj şi valoare numai de Rinaldo. Aceasta este exclamaţia lui Tasso în prezentarea iniţială a grupului de iluştri cavaleri cruciaţi care îl diferenţiază în haloul de melancolie. În Tancredi, Tasso vrea să dea expresia cea mai directă a lirismului său, chinul în care se poate trăi, suferinţa dureros de dulce, îndelunga lamentaţie şi disperarea care şi-a aflat, în tematica sa, un mare creator de artă. În nefericirea profundă a paralelei Tasso-Tancredi, subzistă axele cardinale ale unei superioare atitudini etice, ale unei lealităţi depline şi ale unui devotament faţă de o cauză crucială, chiar atunci când pasiunea fatală te poate îndepărta de ea. Curajosul şi melancolicul cavaler al tristei figuri, altfel decât Don Quijotte, absorbit în cerurile unei iubiri care nu se poate împărtăşi, şi devoţiunii mistice creştine, este într-adevăr portretul liric direct al sensibilităţii creatorului aflat şi el pradă melancoliei. şi visului, rătăcind în zonele întunecate ale elegiei. Elanul liric al cavalerului creştin îl poartă spre un extaz aproape mistic în faţa femeii pe care o iuţeşte cu ardoare. Portretul Clorindei este ca o imagine a Madonei în viziunea celestă a albastrului infinit al pictorilor primitivi sau a azurului inefabil al lui Fra Angelico.

Şi în cazul estetic al lui Tancredi se poate descifra sensul tainic al spiritualităţii sale în raportul de apropiere-îndepărtare faţă de obiectul iubirii. Alternanţa este complicată şi de iubirea Erminiei care însă nu oferă nicio compensaţie în universul durerii lui Tancredi. Transferul afectiv nu cunoaşte un principiu de vase comunicante şi zidurile invizibile divid definitiv pe cei trei protagonişti, demonstrând imposibilitatea împărtăşirii iubirii, simbolul cel mai original al întregii

poetice a lui Tasso. Ca şi în dramatica, nobila confesiune a Francescăi da Rimini, inima nobilă nu se poate sustrage iubirii, dar altfel ca în cazul celor doi împătimiţi croi ai infernului dantesc, Tancredi şi Clorinda nu se vor putea apropia decât în clipa despărţirii definitive prin moarte. Exclus de la fericire este cavalerul care, în incendiul pasiunii, a putut să uite sacra datorie de a fi un luptător, *usque ad finem*, pentru cauza creştină, luptătorul netrebuind să fie înlocuit de îndrăgostit. Transfigurarea poetică a unui personaj care se pare că a existat istoric (amintit de cronicari între protagoniştii cruciadei întâia) înseamnă şi un transfer direct al spiritualităţii poetului asupra sa, o Imagine neidealizată a unui creator aflat în slujba unei realităţi pe care arta lui vrea s-o transcendă, către zonele de vis ale poeziei.

*

* * *

Într-adevăr, exegeţii lui Tasso sunt în întregime de acord să declare că acela care conduce armatele creştine în Cruciada întâia, Goffrédo, este cea mai puţin realizata artistic dintre creaturile poeziei lui Torquato Tasso. Contele de „Rouillon, duce de Lorena, era un coborâtor din Carlomagno. Se cunosc detaliile biografiei sale istorice, iniţială să luptă antipapală relativă la faimoasa problemă a investiturilor care va agita întreg Evul mediu, dorinţa, prin compensaţie, de a servi cauza liberării Sfântului mormânt, ridicată de papa Urban al II-lea în Conciliul de la Clermont. Împreună cu fraţii săi, s-a înscris între primii voluntari, stimulat de fervoarea religioasă dar şi de dorinţa de a cuceri şi bunuri materiale nu numai spirituale (această aspiraţie de a se îmbogăţi în Asia a fost un stimul general al aventurii Cruciadelor). Cei optzeci de mii de pedestraşi şi zece mii de cavaleri I-au ales, pentru curajul şi măiestria lui în mânuirea armelor, drept conducătorul lor în campania de eliberare a Ierusalimului. Torquato Tasso a încercat să facă din el figura emblematică a cruciatului, a conducătorului politic şi militar, înfeudat total principiilor etice ale Contrareformei care preconiza întoarcerea la feudalismul religios. Reuşita lui poetică nu constă în această gravă investitură ci, ca şi în cazul celorlalte personaje ale poemului, în condiţia de trăire în izolare, în nelinişte şi nesiguranţă care îl poate asalta, chiar acolo sus, pe piedestalul pe care a vrut să-i înalţe autorul. El are şi o trăsătură accentuată de grandoare, de conştienţă solemnă a misiunii sale, a responsabilităţii lui de conducător care îl face să nu coboare niciodată

în ochii luptătorilor, umanizându-se în slăbiciuni sufleteşti. El trăieşte în splendida izolare a unui conducător, un destin singular de glorie care nu acordă însă fericirea. Mai mult decât alte personaje, el este alienat în turnurile de veghe ale acelora care sunt chemaţi să fie conducători. El nu poate să cedeze nici unei chemări, fie ea chiar a fascinantei Armida. A-şi face datoria, cu responsabilitatea morală deplină, a nu ceda nici unei atracţii care ar devia de la dreapta, lunga cale, semnifică justificarea existenţei pentru atletul creştinătăţii.

El va trebui de multe ori să-şi ascundă tumulturile interioare, incertitudinile, îndoielile chiar, relative la soarta luptelor, pentru a prezenta o faţă şi o atitudine nealterată de conducător al armatelor în luptă. Dar el nu este o perfecţiune abstractă, fiind destule momentele în care solitarul fără de pată demonstrează o stare de tragică grandoare. Ei pare desprins uneori din paginile cronicilor medievale iar filosoful idealist, severul Benedetto Croce I-a putut asemăna cu un preot războinic. Este interesant că lui Ugo Foscolo – înflăcăratul poet al filonului patriotic şi al italianităţii, în *Jacopo Ortis* sau în *Cântecul mormintelor* – creaţia lui Tasso, cavalerul căpitan al creştinilor, i se părea superior oricărei alte creaţii epice. Nici Vergiliu nu ar fi putut delinia un cavaler de o asemenea grandoare*. „Înţelept*: *sub corturi*, *curajos pe câmpurile de bătaie*", Goffrédo se impune, pe drept, conducător al luptătorilor pe care îi depăşeşte prin idealitatea sa. A trăi şi a avea un suflet şi o minte care să gândească şi să simtă, este o caracteristică a unei umanităţi pe care nu o reprezintă cel mai perfect dintre personajele lui Torquato Tasso. Sau cum scria Ugo Foscolo: „… *Il suo prudente corraggio non desfăşi per l'amore de va vittoria*; *şi bene per l'adempimento del voto*. Îl *fascino della gloria militare gia non lo illude poich egli combatte per liberare la sacra tomba*: *e fra l tumult o delle umane passioni ed* îl *sangue della guerra incessante*, *nu'la*. *pud disturbare la sacra calma della sua mente*, *sempre răpită nelle* santé *contemţlazioni*". 30. Dar mintea răpită în extazul celest, arderea în flăcările mistice are o caracteristică de teatralitate în construcţia personajului, religia lui fiind mai mult o virtute decât un freamăt sufletesc, o exaltare neabstractă. În sanctitatea neemoţională o asemenea atitudine poate părea uniformă şi cenuşie unor cititori moderni, clar nu se poate face abstracţie de relevarea unei generoase puteri etice, a unei stări de puritate necontaminată care impune: Tasso I-a prezentat în orientarea (vezi Chateaubriand) le *merveilleux*

chrétien, în tovărăşia îngerilor care îi pot vindeca rănile bătăliilor sau îi dau sfaturi în momentele de răscruce. Reprezentând datoria, virtutea, idealul justiţiei, el nu este desigur un personaj popular ca şi celelalte creaţii artistice ale *Ierusalimului* care se agitau neliniştite între pasiuni, între speranţele şi dezamăgirile care caracterizează adevărata viaţă a omului. „*Îl sommo duce*", în solemnitatea şi demnitatea sa permanentă, nu este un orgolios, luptător în serviciul credinţei mai mult decât un principe. După victorie, el nu se va încorona drept rege al Ierusalimului, refuzând orice alt titlu în afară de acela de apărător al Sfântului mormânt. Va stabili şi planuri de organizare a cetăţilor cucerite de către cruciaţi în vreme de pace, dar va muri curând.

Goffrédo nu este o creaţie de susţinere a unei teze prestabilite, un manechin, cum s-a putut scrie (Giovanni Getto), apt să fie doar un punct de sprijin. El nu rămâne doar la acest prim stadiu formativ al conducătorului model voit de epoca de restaurare şi consolidare catolică pe care o achice Contrareforma. Spre deosebire de Foscolo, Leopardi în *Zibaldone* îi cobora valoarea, considerându-l un personaj neinteresant din cauza extremei sale moralităţi. Era stimaţii pentru raţionalitatea sa, dar deloc admirabil pentru lipsa oricărei pasiuni sau sentiment existenţial. Dar chiar Giovanni Getto, care este poate cel mai negativ dintre cei care au exprimat o opinie despre căpitanul creştin, îi recunoaşte, chiar în discursuri preponderent retorice şi virtuoase, ecourile adevăratei poezii în evocarea nostalgică a ţării părăsite pentru luptele din depărtări, prin prezenţa unui comentariu melancolic relativ la mutaţiile destinului şi condiţiei umane, a caducităţii oricărei iluzii şi în primul rând a gloriei armelor. Ei poate recunoaşte poezia şi în momentele de pendulare a voinţei deliberările a lui Goffrédo, o incertitudine a alegerii, care este cu atât mai gravă cu cât ea este sigilată de imensa responsabilitate a conducătorului. „*… În Goffrédo şi verifica sempre questo ritmo di silenzio e di eloquenza, di tacita riflessione e di oratoria comunicazione. Il suo constante atteggiamento şi alterna fra quello del «Pensieroso» e quello deir «Arringătoare». Îl marmo michelangiolesco e il brânzo etrusco-rojnano, le duc celebri statuie, rispettivamente delle Cappelle Medicee e del Museo Archeologico di Firenze, srmbrano porsi quali shnboli spontanei delle duc tipiche pose del condottiero Tassiano…* * 31.

* * *

Se poate afirma că războinicii păgâni au, mai puternic decât

cavalerii cruciaţi, conştiinţa eroică a existenţei lor. Ei nu sunt supuşi regulilor cavaleriei şi se pot comporta într-o manieră liberă, mai aproape de natură, dincolo de arta diplomatică ori oratorică a europenilor. Eroismul lor este al unei forţe irezistibile, primitive, asemănător locurilor sălbatice în care s-au născut şi au crescut.

Eroismul lor, al unei naturi care nu se poate ascunde sub vălul moravurilor civilizate, are mai intense accente tragice. O figură caracteristică a luptătorilor din tabăra paginilor este desigur Argante. El este o forţă fizică echivalenta cu a elementelor naturii, stimulat în luptă de o îndrăzneală sălbatică, de un elan impetuos, de o mânie permanentă. S-a putut afirma că Argante este o reprezentare, o personificare a barocului în artă, caracterizat tocmai de acest dinamism* de această năvală de acţiuni şi de forme sonore care subliniază un grandios agitat şi colorat. El este un personaj contradictoriu psihologic, sigilat astfel de spiritul contrastant al creatorului său. El este tovarăşul de luptă al Clorindei, totdeauna curajos, înfăşurat şi el într-o mantie a solitudinii, având conştiinţa datoriei de împlinit, misiunea de luptător fără a ceda unei înclinări sentimentale, deşi se află lângă cea mai frumoasă dintre sarazine. El nu se înclina asupra destinului propriu, nu există la el niciun semn de autocompătimire, în tenacitatea lui se afla voinţa de luptă continuă, caracteristica unui suflet tare. Se manifestă astfel şi după moartea vitezei lui tovarăşe de luptă, când jură solemn să o răzbune. Şi în duelul final el se va prezenta într-o stare de eroism suprem. Se poate vorbi de titanismul atitudinii sale de erou care nu se gândeşte la propria soartă (conştient fiind că proba supremă nu se va încheia decât cu moartea unuia dintre protagonişti), ci la căderea cetăţii pe care o apărase cu ăştia valoare războinică. Asprul luptător care nu se înclină niciodată în duritatea armoniei sale psihologice de militar se umanizează în final gândind la apropiata înfrângere şi prăbuşire a patriei şi a cauzei pentru care a luptat, neîmblânzit, până în ultima clipă. Argante este poate reprezentarea cea mai înaltă a eroismului lui Torquato Tasso şi se poate înţelege de ce prezentarea pozitivă a „păgânilor" în *Ierusalimul liberat* nu a plăcut factorilor ideologici ai Contrareformei.

Energia umană şi-a aflat în Argante o prefigurare artistică, Tasso dovedind cât este de liber fa; a de dogme prestabilite şi prejudecăţi. Epica barbară a războiului îşi afla figură nouă în caracterul

inconfundabil al lui Argante care nu poate să fie dominat de nicio normă, de nicio forţa, fizică sau morală. Legea şi raţiunea lui constau numai în mânuirea măiastră a spadei. El se află mereu în mişcare, în luptă sau în pregătirea de luptă. Dezlănţuit, agresiv permanent, în fapte de arme sau chiar în cuvintele care îl exprima totdeauna impetuos. El nu caută contactul uman, nici în sentimente nici în credinţă. Nu cunoaşte legea, niciun zeu tutelar. Argante îşi ajunge, rămânând totdeauna închis în propria sa crustă învăluitoare care nu se lasă străpunsă de nicio lovitură, de niciun impact uman. El este o forţă primordială, o forţă telurică determinată de nevoia de a se manifesta continuu. El nu cunoaşte îndoiala, unica lui certitudine fiind lupta perpetuă, el nu cunoaşte nici răgazul care ar putea îngădui meditaţia asupra finalităţii existenţiale. Nu caută niciun răspuns la întrebările fundamentale. Este o furtună care suflă deasupra înaltelor creste, o natură dincolo de o armonie umană. Cu nimeni comparabil, trăieşte iorţat în solitudine şi în teama pe care prezenţa lui o inspira celorlalţi. Dincolo de o etică umanista, el şi-a făcut numai din forţă singura sa lege morală. Orgoliul său de luptător neînvins, de forţa titanică a naturii, exprima o încredere uriaşă în propria sa fiinţă şi un mare dispreţ faţă de ceilalţi. Sălbatica lui umanitate se restrânge la propria sa fiinţă, se închide în avântul luptei care îl identifică între celelalte personaje. Portretizat cu largi trăsături de penel, în culori intense, personajul rămâne viu conturat în amintirea oricărui cititor. Dar vigoarea excepţională a războinicului va cunoaşte mlădierea finală, când, în prezenţa morţii contemplă în depărtare oraşul pe care îl apărase cu toată forţa sa neîmblânzită şi se înfioară, patetic, la gândul prăbuşirii sale. Dar orgoliosul luptător va reveni imediat la starea sa. primitivă, aruncându-se în ultima sa bătălie, duelul care u.

va aduce moartea. Cadavrul lui, corpul uriaş prăbuşit pe pământul pătruns de sânge îşi va păstra şi dincolo de moarte, ameninţătoarea înfăţişare. În eroul păgân, în sălbatica lui natură, există un element de grandoare şi de eroic, de consecvenţă care impune un respect datorat aceluia care moare aşa cum a trăit. Şi versul care încheie titanicul duel a rămas proverbial pentru a demonstra consecvenţa: „*Moriva Argante e tal morla qual visse*” 32. După cum nu se va putea uita ultima privire a eroului păgân asupra cetăţii sale, pierdută la orizontul îndepărtat.

Celălalt „mare păgân” este Solimano, a cărui figură poate să fie

considerată mai umană decât a lui Argante, dar nu are trăsăturile puternice ale neîmblânzitului erou luptător. Şi el poate să fie socotit un conglomerat de energie însumată pentru atingerea unui ţel. Întreaga sa existenţă este justificată de recucerirea patriei pierdute, fără de care se simte un Anteu lipsit de contactul care redă puteri noi, aceluia care îi atinge pământul binecuvântat. Şi el este animat de voinţa de a activa în permanenţă, de acel spirit titanic, pe care Tasso îl introduce pentru prima oară în literatura italiană, poezia marilor luptători înfrânţi, în final, comparabili cu uriaşii antichităţii care s-au răzvrătit împotriva zeilor. Un neîmblânzit care putea să placă mult lui Ugo Foscolo, comparabil dantescului Farinata degli Überti, care putea să dispreţuiască şi puterile infernale, înclinat spre ţinta sa unică de luptător. El este un răzbunător care se aruncă în bătălii cu impetuozitatea unui torent. Aspru şi primitiv dar nu un instinctual, o brută sângeroasă. El are conştiinţa inevitabilei înfrângeri şi înverşunarea lui în luptă este un puternic protest împotriva destinului advers. Pentru el înfrângerea este echivalentă cu pierderea oricărei valori, oricărui interes pentru viaţă. Un intens fior tragic este generat de această disperare de a-şi vedea lumea sa prăbuşindu-se sub loviturile definitive ale unei alte lumi la care el nu poate adera. Un sens moral predominant îl smulge dintr-o prezentare şarjată de instinctul războinic însetat numai de răzbunare. El nu este un căpitan Spaventa, un fanfaron din Comedia dell'arte, un *miles gloriosus*. Va lupta până la ultima respiraţie şi se va lăsa ucis, considerând totul pierdut, într-un grandios ultim gest. Principele musulman este o ilustrare a „jocurilor întâmplării şi ale morţii". Bravura lui creează totdeauna în jurul lui, în mijlocul încleştării armatelor, o certă atmosferă eroică. Chiar sub ameninţarea iminentă a morţii nu va da niciun pas înapoi, sfidând laşitatea, fiind în permanenţă în acţiune. Dramatismul acţiunilor în care se avântă îl prezintă ca pe un erou loial, care se îidică de multe ori deasupra eticii cavalerilor cruciaţi. A putut să fie considerat superior prin structurile sale esenţiale, antagonistului său, cruciatul Rinaldo. Acest erou nou al epicii italiene a fost investit de creatorul Torquato Tasso cu trăsăturile nobile ale poeziei: „… *Nessun eroe ha creato îi*

1 asso piu complesso di questo re della atrage, *nella* atrage *insaziato*. *Egli non şi esaurisce nella bravura guerresca*; *în nessun altro dei vinti* îl *senso tragico della disfatta acquista ianto di cupa consapevolezza quanto nella coscienza*, *che vi avverte mi-ingiustizia*

metafisica…" *33*. Starea regală a lui Solimano îl diferenţiază acordându-i demnitatea, făcând din el o prezenţă care trăieşte în istorie, alungat în exil, constrâns să părăsească pământul patriei asupra căreia domnise. Această rană vie este un stimul perpetuu pentru luptele şi planurile grandioase pe care le face pentru alungarea „necredincioşilor" cavaleri ai crucii şi reîntoarcerea la ţărmurile către care visează. Orice faptă a sa este determniată deamintirea trecutului şi de visul către viitor. Această meditaţie are un caracter parcă de mononanie şi-i izolează pe regele detronat de creştini, a cărui unică aspiraţie este de a-şi recâştiga regatul pierdut, de lângă mare. Perenitatea e, îndurai său unic transcende limitele temporale, şi mândrul suflet al războinicului nu poate fi îmblânzit de niciun sentiment, de nicio altă patimă. El se află, inebranlabil, înmareea istoriei şi trăieşte cu intensitate singurătatea luptătorului de cursă lungă, rămas singur pe itinerariul care poartă numai către definitiva dispariţie. În jurul lui au căzut tovarăşii de luptă şi steagurile sub ale căror unduiri au sperat în victorie; de pe înălţimile zidurilor cetăţii asediate el poate să recunoască rezultatul nefast al ultimei bătălii şi să reflecteze asupra dramei existenţiale a individului şi a istoriei însăşi. Se va avânta în ceasul extrem în ultima bătălie „acceptând moartea ca o sfidare aruncată destinului advers. Tensiunea eroică a demnităţii personajului se descarcă într-o elegie romantică în contemplarea din turnuri a zădărniciei oricărei fapte umane, chiar atunci când voinţa ar vrea să-i poarte către rezistenţa supremă în faţa loviturilor sorţii:

„… *miro quasi în teatro od în agone*.

1 aspra tragedia de lo stato umano, *i vari assalti e il fero onor di morte*, ei *gran giochi del caso e de la sorte*…" '4

Astfel se termină aventura magnificului Solimano cu sufletul implacabil, încarnare a unui titanism de comportare care va fi atât de răspândit în romantism, exilatul îndurerat care trebuie să străbată infinitul pustiului, torturat de vicisitudinile unui destin contrariu. El a putut să personifice pe cel învins numai de soartă, ca o mare victimă predestinată. S-a revoltat împotriva fatalităţii acceptată, neresemnat în trecerea pe apele fluviului fără întoarcere. El nu a depus armele decât înfrânt de forţa superioară care-l transcende pe om, destinul, a cărui fatalitate a recunoscut-o, înclinându-se. El este protagonistul unei mistici care îşi afla rădăcinile în miturile tragice ale antichităţii şi nu în religiozitatea informatoare a *Ierusalimului liberat*.

Dintre personajele secundare care însufleţesc poemul poate să fie amintit Ismeno, evocat între riturile sale misterioase, strecurându-se în umbrele cimitirelor, jertfind unor rituri păgâne, totdeauna înfăşurat într-o atmosferă de taină neliniştitoare. Aşa este Pluton, demon prezentat de Torquato Tasso într-o concepţie antropomorfică. El nu are proporţiile gigantice ale Luciferului dantesc înrădăcinat în apele îngheţate ale fluviilor infernale. El nu este niciun personaj grotesc, având în atributele sale demonice o forţă patetică, un dinamism care îl preanunţa pe protagonistul *Paradisului pierdut* al lui Milton sau al *Imnului Satanei* al lui Giosue Carducci. Din Pietro l'Eremita, călugărul vizionar care a predicat cruciada, Tasso a făcut un capelan al armatelor condotierului Goffrédo, un predicator mistic. Personajul istoric care impulsionase o mare mişcare îndreptată împotriva necredincioşilor care stăpâneau Sfântul mormânt nu are aceeaşi importanţă în *Ierusalismul liberat*. De remarcat şi capacitatea poetului de a evoca şi prezenţa maselor, de a releva coralitatea lor pe al cărei fond sonor apar vocile singulare ale protagoniştilor.

*

*

Relativ la marile teme care se determină în *Ierusalimul liberat* sunt încă de făcut unele precizări. Privitor la prezenţa elementului religios în poem, nu se poate desigur ignora, într-o reconsiderare critică, preponderenţa cantităţii sale. El este însă un conflict ideologic mai mult, o întâlnire între spiritul liberal şi laic al Renaşterii care nu se putea uita, şi dogma catolicismului intransigent preconizat de Contrareforma. Nu este dominantă mistica şi fervoarea ei, este afirmată retoric substanţa doctrinei, respectate riturile şi ceremoniile, scenografia ierarhiilor angelice, marele decor celeslial cerut de desfăşurarea unei vaste naraţiuni despre lupta purtată pentru eliberarea unui loc emblematic ca Sfântul mormânt.

Trebuie afirmat cu toată fermitatea că sentimentul relistios din*Ierusalim ul liberat* nu este echivalent cu retragerea în asceză, nu este echivalent cu devoţiunea dogmatica, cu supunerea de cadavru în faţa normelor catolice. Lupta care se dă în permanenţă în sufletele personajelor nu este un conflict religios. Sensul religiozităţii lui Tasso nu însemna căutarea mângâierii divine. Eroii lui, zbătându-se între datorie şi sentiment, cunoscând o certă elevaţie morală, nu se iesemnează gândind la răsplata viitoare din ipotetice edenuri creştine.

Religia nu este în capodopera lui Tasso un element motor… *îl primo mobile*". De altfel întreaga contemporaneitate trăia numai doctrinal, acceptând o formulă impusă, care însă nu izbutea să devină un sentiment fecundator, real, al unei opere, de artă sau de meditaţie. Orice doctrină impusă, unică formulă dogmatică, nu poate fi acceptată decât în forma ei, în aparenţele care nu pot da rezultate de valoare. Er-i încă prezent spiritul laic al Renaşterii şi formulele catolice erau murmurate de buze, dar nu trăite profund. Există desigur şi această căutare în zonele religiei care oferea soluţii spirituale unor existenţe supuse loviturilor unui destin advers. Dar în *Ierusalimul liberat*, această căutare a mângâierii prin adoptarea principiului religios nu are o valabilitate artistică. Credinţa nu-i înflăcărează pe eroi ca magia iubirii sau ca aspiraţia, atâta de umană, de a cuceri o glorie pământeană.

În poem există, în realitate, forma religiei şi nu fondul ei, şi acest formalism a putut să fie observat nu numai de critica, ci şi de către orice cititor lucid al lui Tasso. Neliniştea acordată de conştiinţa caducităţii şi labilităţii nu-şi va afla alinarea în principiul religiei care nu acordă mântuirea de păcate naturale. Austeritatea de comportament a unor protagonişti nu este o pustnicie a credinţii. Nu există fervoarea de credinţă a acestor cavaleri ai crucii şi în căutarea unui echilibru psihologic ei sunt chinuiţi de o supunere ab

solut formală în faţa religiei pe care o preconizau toate dogmele şi instituţiile oficiale. Principiul religios în *Ierusalimul liberat* se învecinează cu neliniştea şi cu misterul, într-un sentiment general tragic în care intră în contrast entităţile iubirea, eroismul, solitudinea, cu forţe ostile. Propaganda religioasă a Contrareformei, retorica formală a iezuiţilor căutau să convingă pe italieni că, pierzând independenţa şi libertatea, stinse fiind luminile magnificei ere a Renaşterii, le rămânea, în involuţia politico-socială, primatul de a fi poporul catolic cu avantajul de a avea pe pământul Peninsulii pe reprezentantul lui Cristos pe Pământ. Reprezentanţii literaturii trebuie să celebreze victoriile catolice asupra necredincioşilor aşa cum aveau s-o facă şi Gabrielle Chiabrera şi Vincenzo Filicaia.

Un asemenea stimul avea să dea primul impuls şi poemului lui Torquato Tasso dar ideologia impusă nu-şi va putea afla corespondenţa între fond şi formă. Nu se poate pune la îndoială

sinceritatea lui Tasso, dar el nu a aflat în lirismul său primordial, în aspiraţia sa spre adevăr şi frumuseţe, în setea sa de viaţă, resurse din care să extragă valori poetice în care să cristalizeze o vocaţie de martir şi o voinţă neîmblânzită de a lupta pentru adevărata credinţă. Scenariul proclamării principiilor religiei ca temă a fost scris, dar pe trama lui predestinată, el nu a altoit mlădiţele sensibilităţii şi modernităţii sale. Forma rituală există, descrisă chiar în minuţiozitatea desfăşurării ei rituale. Abundă ceremoniile, procesiunile, aplicarea riturilor sacre, invitaţia la rugăciuni colective. Dar aceste frecvente ceremonii rămân o descriere seacă a porni>ei şi fastului cultului catolic, exterioare şi conformiste, fără nicio vibraţie de artă. Religia pentru Tasso, dincolo de conformismul ritual, se confundă cu lirismul său fundamental, cu neliniştea sa permanentă, cu spaima salubră de necunoscut şi de taine, cu aspiraţia de a sparge zidurile invizibile ale solitudinii, cu puritatea gândurilor şi a inimii sale. El a introdus în poemă, pentru a se conforma canoanelor estetice ale epopeii, *le merveilleux*, în cazul lui, *le merveilleux chrétien*. Dar forţele creştinătăţii aparţin mai mult unor zeităţi ale mitologiei antichităţii dintr-un Olimp elenic. Acţiunile întreprinse de arhangheli sau de demoni nu au importanţă în structura poemului, funcţiunea lor fiind de a crea mai curând un oadru nestrăbătut de spiritualitate, de devoţiune creştină, deşi autorul îşi propusese să scrie un poem religios. Aşa cum declara însă în invocarea către Muza divină, de a-l inspira pentru crearea epopeii celeste, el va scrie însă în aşa fel ca versurile sale să exalte nu atât spiritualitatea mistică cât freamătul plenar al simţurilor. Mai mult, „*il cantore* cristianava mărturisi cu o sinceritate emoţionantă că ţine să aibă mai ales mulţi cititori. Principiul religios nu este al unei mistice medievale cu martiri hieratici, contorsionaţi de asceză, ci o spiritualitate care păstrează interferenţele elegante ale aristocraţiei curtene. În cruciade Tasso nu a căutat migraţia barbară a unei credinţe absolute, ci evenimentul istoric care a pus în mişcare scenariul aventurilor eroilor săi, însetaţi de aventură şi nu atât de *amor sacro* cât de *amor profano*. Există un fundamental contrast în manifestarea principiului religios în *Ierusalimul liberat*, reflectat în raţiunea de gânditor a lui Tasso, dar nu în sentimentul lui creator. Mintea şi nu inima generează scenariul prim al poemului.

Convenţie liturgică ceremonială şi nu contemplaţie mistică, mister al naturii încă nedescoperite şi nu împărtăşire a tainelor

sacramentale. În realitate Tasso continua tradiţiile epice izvorâte din umanismul Renaşterii de interferenţă a sacrului cu profanul, de neîncadrare în rigurozităţile disciplinelor ascetice, de căutare a frumuseţii lumii. Fastul catolicismului manifestat în ceremonii este descris ca o componentă estetică formală a poemului. Religia în *Ierusalimul liberat* nu predomină atitudinile personajelor prin implicaţiile ei morale, ci prin forma ei de rit, de practicare convenţională. Şi într-adevăr, se poate afirma că spectacolul ceremonial, liturgic, îşi află un loc important, într-o operă de seamă a literaturii italiene. În *Divina Comedie*, operă a mântuirii prin experienţă, nici în cerurile Paradisului în care spiritele triumfătoare creştine şi ierarhiile angelice demonstrează structuri şi esenţe catolice nu există un astfel de spectacol ceremonial al ritului religios. Procesiunile, cortegiile, fastul liturghiilor celebrate, descrierea amănunţită a înmormântărilor sunt manifestări ale tendinţelor contrareformei prezente în scenariul poemului. Torquato Tasso cântă viaţa care? e manifestă pasional şi el nu confundă teologia cu abstracţiunea meditaţiei în reprezentarea adevărului existenţial.

Tasso, nu a fost, cu toate cunoştinţele sale vaste în domeniul artei şi literaturii, un filosof. El nu meditează asupra aridelor probleme pe care le poate ridica interpretarea sacrelor scripturi. A scris foarte frumos Francesco de Sanctis:

Religia sa este un fapt exterior spiritului său, un complex de forme care trebuie păstrate. În spiritul său trăieşte însă o cultură literară şi filosofică independentă de orice influenţă religioasă, trăiesc Aristotel şi Platon, Homer şi Vergiliu, Petrarca şi Ariosto, iar mai târziu şi Dante. În caracterul său este o lealitate şi o noblеţă de gentilom care aminteşte mm curând tipurile cavalereşti decât pe cele ale Evangheliei. În viaţa lui domneşte poezia care face din el un martir al realităţii, viaţa plină de ideal, în iubire, în religie, în ştiinţă, în conduită, care devine un lung martiriu şi este încununată de o moarte timpurie. A fost una dintre cele mai nobile întruchipări ale spiritului italian…" 3S.

Şi tot el va afirma mai departe că în principiul religios din *Gerusalemme liberata*, religia este, *„în felul italian"*, istorică şi formală, în ea trăind litera şi nu spiritul. În lumea cavalerească creată de fantezia lui Tasso, religia este un element secundar.

Melancolia care străbate sufletul lui Torquato Tasso, cel care pendulează între vis şi realitate, concepe natura ca o stare sufletească,

întovărăşind psihologia personajelor în luxurianta grădină a desfătărilor iubirii a Armidei, în descrierea pustiului arid, a câmpiilor arse de secetă, a simbolice» păduri fermecate, ori în umbrele nopţii care coboară lent pentru a mângâia suferinţa. Deci prezenţa umană este determinantă totdeauna pentru peisajul înconjurător. Există parcă un flux spiritual care stabileşte relaţii directe între lucruri şi oameni. Există un sens grav, al melancoliei caracteristice care cade asupra naturii, dar şi al unui freamăt, al unui cânt general, corespunzător luminilor existenţiale, care se revarsă uneori asupra eroilor chinuiţi ai *Ierusalimului liberat*. Refugiul în sânul naturii, oaza seninătăţii visate, rămâne totdeauna o aspiraţie, o constantă a nostalgiei. Natura nu este îngheţată în legile sale fixe, lirismul lui Tasso a făcut din această uriaşă entitate a realităţii, o prezenţă participantă. Ea aderă la alternanţa psihologică a personajelor, la pendularea dintre iluzie şi dezamăgire, la metamorfoza continuă a formelor. De la reverberaţiile zorilor până la apusul care simbolizează sfârşitul, peisajul în *Ierusalimul liberat* este străbătut de acest filon esenţial al lirismului lui Tasso. De la starea solitară a căderii umbrelor de noapte, la nemărginirea pustiurilor arse de soarele implacabil, la infinitul grandios al oceanelor pe care se navighează pentru a afla

Insulele Fortunate ca o altă Citeră a iubirii, peisajul în *Ierusalimul liberat* nu este o prezenţă lenitivă, nu oferă mângâierea aşteptată, ci, dimpotrivă, este neliniştitor, readucând meditaţia asupra tristeţei şi caducităţii universale. Modulaţiile elegiei însoţesc fiecare erou al operei şi se poate într-adevăr afirma că fiecare personaj al lui Tasso, înfăşurat în aura specifică a spiritualităţii sale, îşi află şi în natură corespondenţa, peisajul care-l determină şi pe care îl determină ca stare a sa sufletească.

Tasso este, fără nicio îndoială, un precursor al romanticilor, în această comuniune cu natura, corespunzătoare unui antropomorfism neliniştit, cu ochii aţintiţi în cerurile agitate, cu intensitatea descrierii pădurilor şi apelor, a tuturor fenomenelor meteorologice, a vântului şi a ploilor. El a dovedit o înclinare specială pentru cântarea apei ca şi Francesco Petrarca şi putem reaminti aici unele rânduri scrise pentru autorul *Canţonierului* dar care convin absolut şi lui Torquato Tasso. Alături de înalţii munţi şi de grandioase peisaje pe care le oferă solitudinea, ei au cântat variat şi colorat *apa* cu care pot fi comparaţi, prin fluiditatea şi oglindirea multiformă şi în curgere perpetuă a

formelor şi imaginilor, cu *apa* care cuprinde în poezia lor toate culorile şi care poate împrumuta toate glasurile naturii. Aidoma acestui element fundamental al pământului care este *apa*, cei doi poeţi sunt mobili, fluizi, armonioşi. Bătaia valurilor marii de ţărmuri, pendularea mareelor, fluiditatea lentă a marilor fluvii, ritmul alert al râurilor repezi de munte sunt un fundai sonor, de o rară armonie a poeziei lor. La el există însă şi o facultate excepţională de reprezentare a naturii viz. ive. Natura luxuriantă a plantelor trăieşte cu o intensitate excepţională un perpetuu proces al fecundării. Grădinile Armidei sunt o explozie a vegetaţiei străbătută de seve, cu mii de culori şi parfumuri ameţitoare. Poate că numai Giambattista Marino, în descrierea demenţială a sevelor exploziei vegetale din *Adone*, o culme a barochismului literar, va mai fi putut avea o asemenea intensitate figurativă. Natura copleşitoare prin fecunditatea ei este un simbol al desfătărilor în voluptăţile iubirii. De altfel, o configurare a naturii, ca un templu baudelairean ale cărui coloane trăiesc şi în care, simbolic, sunetele şi culorile îşi răspund, este şi *la selva incantata*, pădurea fermecată în care este reluat, cu o vibraţie profundă, mitul metamorfozei formelor. Pădurea ultimelor episoade din poem poate aminti desigur de pădurea Iniţială a rătăcirilor danteşti. Ea este o altă alegorie a tuturor patimilor şi erorilor în care nu se pătrunde fără purificări iniţiale. Ea este un centru fantastic de atracţie şi de încercare a forţelor, cucerirea ei acordând victoria în lupta împotriva necredincioşilor. Ea este dominată de o lege imuabilă, a ducerii în ispită a acelora care încearcă să pătrundă în perimetrul ei vrăjit. Alegoria are nuanţele catolice tradiţionale şi capodopera care este *Divina Comedie* a purtat-o la gradul cel mai înalt al creaţiei artistice. Şi Tasso în descrierea pădurii vrăjite a ştiut să găsească sunete simfonice pentru redarea marei respiraţii a freamătului vegetal al unei alte ipostaze a eternei curgeri a naturii. Delirul vegetaţiei aproape carnale din grădinile Armidei îşi afla răscumpărarea muzicală şi alegorică în adierea de taine a pădurii vrăjite. Un alt simbol va fi al peşterii în care se pătrunde pentru aflarea, şi ea emblematică, a nestematelor naturii, într-o lume fantastică. În realitate, toate alegoriile concordă pentru crearea unei naturi antropomorfice, natura este transformată de om în vederea atingerii unei ţinte, aşa cum a făcut-o Armida în insula voluptăţii, în Citera pierdută în vegetaţia luxuriantă, loc propice pentru încercarea deliciilor extreme ale voluptăţii simţurilor.

O asemenea multiformă descriere a naturii demonstrează marile facultăţi ale poeziei lui Tasso, ale sensibilităţii sale. Desigur, dat fiind lirismul primordial, natura în concepţia lui Tasso nu poate fi edenică. El a putut să încerce o obiectivizare, pentru a descrie forme senine, dar totdeauna a sigiliat-o cu legea vieţii sale, cu melancolia sa. Pentru a înfrunta neliniştea de necunoscut, Tasso a ascultat vocile secrete ale naturii, căutând să descopere sensul universal al finalităţii lumii pentru a-l revela şi altora. Neliniştea sa perpetuă, de căutător, căruia prima dată i se descopăr neexplorate, necunoscute domenii de realitate, este o nelinişte profund umană. Această sete a cunoaşterii în abis este satisfăcută numai de explicarea pe care o dă poezia şi nu filosofia sau religiile. Nu se caută rezolvări, căci întrebările rămân de cele mai multe ori fără răspuns. Aceasta este o caracteristică a sensibilităţii lui Torquato Tasso, o caracteristică a modernităţii poeziei sale.

Dar Tasso a fost totdeauna preocupat de transfigurarea realităţii şi de redarea adevărului. Nu numai adevărul istoric al cruciadelor care izvora din cronicile trecutului, ci adevărul contemporaneităţii, al vocilor contrastante pe care vrea să le însumeze în cântul său general, străbătut de acel lirism pe care nimeni nu-l va putea vreodată uita, în toată vibraţia sensibilă a fibrei sale poetice. El nu s-a mărginit la textura externă a realităţii şi a vieţii iar adevărul „istoric" a fost purtat pe culmile artei verbului de excepţionala sa facultate creatoare. Spontaneitatea sa a eliminat formalismul schematismului pe care îl propunea construcţia unui poem epic închinat cavaleriei creştine. El a izbutit să dea viaţă istoriei, o viaţă de artă, prin transfigurarea cronicilor sub magicul impact al poeziei. În acelaşi timp se poate face afirmaţia că poemul creştinătăţii în luptă pentru eliberarea sfântului Mormânt este şi o creaţie naţională. Protagoniştii cei mai valoroşi aparţin Italiei ca o replică de artă data involuţiei politice a ţării şi a unor negatori ai curajului poporului considerat a fi cel mai puţin războinic dintre popoarele Europei. Luptele apar ca o necesitate inevitabilă şi nu au caracterul aventurilor întâmplătoare ale cavalerilor rătăcitori din producţiile medievale. Ei luptă, cu sensul unei noi demnităţi, pentru îndeplinirea unei înalte datorii sub semnul unui nou ideal. Aspra tragedie a condiţiei umane se dezvoltă ca o teribilă necesitate în poem, lovind fără discernământ pe protagonişti, purtaţi de un destin comun către chin şi durere.

Sentimentul onoarei îşi pierde sensul etic medieval, care în *Chansons des gestes* era echivalent cu al credinţei nestrămutate creştine, pentru a se învecina cu un nou mit, iluminare a Renaşterii, al gloriei cucerite prin valoarea individuală. Omul în centrul preocupărilor şi în activitate continuă, fie ea chiar a luptelor atotnimicitoare, este un ideal al dezvoltării personalităţii care nu putuse să fie uitat. Au rămas într-adevăr faimoase regulile după care se desfăşoară luptele în poem, şi în special duelurile, şi Tasso a fost considerat o autoritate absolută în materie. (Trebu'e amintit episodul din capodopera lv. i Alessandro Manzoni, *J Promesi Sposi*, în care este invocat acel „erudit" – Tasso – care cunoştea desăvârşit toate canoanele şi regulile cavaleriei.) Aceleaşi cunoştinţe tehnice le demonstra autorul *Ierusalimului liberat* în descrierea bătăliilor, în planurile unui comandant cunoscător perfect al tacticii şi strategiei de luptă. Ritmurile militare se desfăşoară într-o vastă perspectivă, într-o intensitate de culori, în solemnitatea gravă a întâlniilor hotărâtoare pentru destine.

Tasso a fost totdeauna sensibil la atitudinea eroică, la o aspiraţie către faptele magnanime, la voinţa de a evada din mediocritate. Toate bătăliile, duelurile, întâlnirile de arme sunt descrise cu o intensă participare, sunt reprezentate cu o aprinsă imaginaţie creatoare. Dar, aşa cum cavalerii rătăcitori ai Evului mediu, epoca în care lumea era împodobită cu albe catedrale, erau tulburaţi, în căutarea sfântului Graal, şi rătăciţi de aventuri secundare, cavalerii cruciaţi ai lui 1 asso se abat de la sarcina acceptată cu sinceră fervoare, de a libera Sfântul mormânt. Sensibilitatea modernă a creatorului caută compensaţii în universul de lupte continui şi le află în zonele idilice ale iubirii. Tema este predominantă în operă, cu toate gradaţiile şi tonalităţile de intensităţi variate, dar cu un fond comun, caracteristic şi inconfundabil. Este vorba de patosul care copleşeşte sentimentul erotic, melancolia amară, voluptatea interferată de durere. Iubirea este o iluzie, un miraj care străluminează totdeauna la orizont. Chiar când există senzaţia certitudinii iubirii, ca în Insulele Fortunate, există însă şi sensul copleşitor al caducităţii, al clipei care trece şi care nu poate îi oprită. Simfonia elegiacă a *Ierusalimului liberat* este intonată de către protagonişti cu sunetele melancolice ale flautelor. Natura însăşi se încarcă de muzicalitate, pătrunsă de sentimentul idilic şi elegiac ale unui vis prelungit de o sensibilitate supremă, înclinată către visul continuu. Poemul este esenţial liric, cu toată voinţa estetică a

creatorului de a scrie o epopee religioasă întemeiată pe baza solidă a istoriei. Intenţionalitatea aceasta intră, în realitate, în contrast cu caracteristica personalităţii creatorului, dar acest contrast este un xeflex direct şi al epocii, nu numai al omului.

Gravitatea temei a fost purtată spre luminile artei, de lirismul torenţial al unui mare creator original. Pateticul clarobscur al desfăşurării iubirilor în *Ierusalimul liberat*, imposibilitatea împărtăşirii şi a comunicării dintre eroi sunt manifestările noii sensibilităţi care preanunţă romantismul. Faţă de galanteria curteană a timpurilor, acest dramatic conflict, această neliniște contrastantă, generate de elanuri nestăvilite şi de retrageri în nostalgie, acordă o viaţă intensă personajelor poemelor, psihologiei lor. Există un paralelism între itinerariile epice ale bătăliilor şi duelurilor soldate cu victorii sau înfrângeri, şi acelea lirice, ale protagoniştilor iubirii, aflaţi pe curba sentimentelor care îşi pot afla (rar) împlinirea şi (frecvent') neîmplinirea. Ispitirea frumuseţii trupului şi aspiraţia spre idealurile spirituale, „*amor sacro e profana*", senzualitatea şi ascetismul creştin, se interferează ca două motive lirice, ca două unde ale unei mistici senzuale. Dar tematica iubirii, predominantă în *Ierusalimul liberat*, nu cunoaşte bucuria în orice ipostază a prezentării. Personajele experimentează nesatisfacţia, sentimentele lor rezolvându-se în renunţare şi părăsire. Deşi iubirea, în poem, exercită o putere căreia nimeni nu i se poate sustrage dincolo de faptul de a fi creştin sau păgân, ea este mai mult o aspiraţie decât o împlinire. Eroii ei sunt învinşi şi nu învingători: „… *Amore e morte*: *amore per la bellezza*, *per il sospirato e irragiungibile bene*, *e morte d'ogni sogno tanto accarezzato e d'ogni fiero ideale tanto sofferto*". 3 – 6.

Nu, *Ierusalimul liberat* nu a fost poemul religios pe care îl aştepta un cenzor riguros ca Antoniano, şi el nu a putut „*să fie pus şi în mâinile unei călugăriţe*. *Oamenii cucernici*, *care dădeau tonul în epoca aceasta*, *se arătau scandalizaţi de iubirile înfăţişate cu atâta voluptate*, *deşi bietul Tasso cerea pentru aceasta iertare muzei pe care o arăta încununată cu stele printre corurile preafericite* „37

Se poate vorbi despre acest *bifrontism* spiritual al lui Torquato Tasso, de o tipică *suspense*, desigur, proiecţie a personalităţii poetului asupra realităţii şi creaţiei sale. Nu exista nimic definitiv, nimic absolut; asupra tuturor lucrurilor şi personajelor iradiază umbra unei ameninţări echivalentă cu inconsistenţa sentimentului sau situaţiei,

erodată în structurile sale esenţiale, de labilitatea oricărei fapte sau date care intră în corespondenţă cu condiţia umană. Efemerul este sigiliul oricărei bucurii, evenimentul este clătinat de destinul contrar, bucuria cutremurată de durere şi viaţa contrastată de inevitabila moarte. Nu există acordul general între fapte care evoluează pe registre diverse şi într-adevăr modul expresiv antitetic este predilect pentru autorul *Ierusalimului liberat* şi oricine poate stabili o listă a dualităţii din opera, multiformă şi complexă, între sacru şi păgân, sensibilitate şi raţionalism, sentiment şi datorie, plăcere şi durere, somptuozitate şi simplitate, tendenţiozitate renascentistă şi barocă şi aşa mai departe, în continuare, puncte de reper pe o lungă listă. Deşi idealul lui estetic era de a crea un poem clasic prin structurile lui, umanizând supranaturalul, întărind rolul raţiunii şi al forţei etice asupra personajelor şi evenimentelor, căutând redarea realităţii, el nu a dat literaturii italiene epopeea istorică spre care năzuia, ci o mare operă lirică, o capodoperă a unei sensibilităţi care demonstra începutul unei noi ere în arta universală.

* * *

Poezia lui Tasso este lirismul sau primordial. Canoanele aristotelice, regulile unităţii arhitecturii unui poem epic au iest copleşite de inundaţia subiectivă care s-a revărsat peste structura ce se vrea obiectiv epică. Sensibilitatea creatorului şi-a învăluit personajele cu aura fascinantei sale sensibilităţi. Viaţa şi realitatea sunt interpretate prin prisma propriei personalităţi. El dorise să creeze în poemul său un „microcosm", unitar structural, căutând să traducă în prac tică noţiunea teoretică a fuziunii între adevărul istoric şi invenţia literară creatoare, căutând să substituie autografiei prezente în epopeele antichităţii, noua sa mitologie, supranaturalul umanizat al „miraculosului creştin" care şi-ar fi găsit concordanţa excesivă într-un stil „sublim". Acesta nu este „le clinquant", „aurul fals" al poetului despre care au putut să scrie dogmatici ai poeticei. Se observă astfel un anumit retorism, o tonalitate declamatoare, emfatică şi o stare cantabilă a formei de reprezentare. Dar nu aceasta este caracteristica expresivităţii lui Tasso, constanţa registrului său poetic cel mai semnificativ. Sensul neliniştii structurale îşi află echivalenţa într-o tendinţă accentuată către alegerea cuvintelor care exprimă o potenţialitate poetică sugerată de agitaţia continuă, de „mirarea" în faţa realităţii care uneori poate să fie echivalentă cu fantazia şi visul.

Unitatea dialectică a structurilor din *Ierusalimul liberat*, unitare de situaţie şi de sentiment îşi afla o unitate nu numai în ritmurile interioare ci şi în fluiditatea expresiva, care poate întovărăşi orice meandră psihologică. Cuvântul se încarcă de noi valori, de o fascinaţie muzicală, dincolo de semantism, deschizând o nouă cale expresivităţii care desfăşoară într-o aură metafizică adevărul şi realitatea naturii El nu preanunţă *secentismul* în artă, caracterizat de cascada metaforelor, de jerbele incandescente ale imaginilor antitetice, chiar dacă ornamentarea formei îi este o preocupare majoră. El nu depăşeşte limitele armonice, pentru a trece pragul care duce spre artificial, spre eleganţa excesiv formală, spre elocvenţa sonoră. Există desigur preocuparea estetică de a provoca *suspensul*, de a uimi, de a crea o lovitură de scenă, printr-o întoarcere imprevizibilă de situaţie, sau de mutaţie „în destinul eroilor poemului său. Euritmia, chiar în aceste ritmuri frânte de imprevizibil, îşi află armonia şi culorile, a căror intensitate poate izbi pe orice cititor, de la rafinatul exponent al curţilor seniorale până la gondolierul veneţian, şi astăzi recitator al episoadelor de iubire şi de moarte ale *Ierusalimului liberat*. Ritmurile existenţiale se transformă în melodia îndurerată care îi exprimă patetic întregul său lirism care avea nevoie să fie mai mult studiat, cu mai multă înţelegere, pentru a i se descifra întreaga, subtila sa modernitate. Intensitatea suavă a mijloacelor expresive din poem este o proba luminoasă de măiestria artei verbului, până la transfigurarea iradiantă a unei substanţe din care se plăsmuiesc visele. Acest ritm poetic este al freamătului interior, al palpitului etern uman între vis şi realitate, între iluzie şi dezamăgire, sub dominanta neliniştii.

Interferenţa între poezie şi potenţialitatea armonică maximă, până la metamorfozarea în muzică a verbului, nu semnifică o etapă a manierismului baroc ci corespondenţa între naraţiune şi melodie, între cântec şi suava melancolie care caracterizează starea sufletească a unui om din mirificile zone ale Sudului, a cărui fantezie fuge de tenebre. Unitatea estetică a poemului, alcătuirea mozaicului din elementele disparate este acordată şi de acest motiv general expresiv, al unei convergenţe armonice, a unui nou mod compoziţional, în care perspectivele sunt ridicate după calcule de o rară simetrie. Tehnicile expresive în *Ierusalimul liberat* cunosc un „montaj" excepţional în arhitectura lor, un „collage" de o surprinzătoare modernitate, prin juxtapunerea şi convergenţa spirituală a tuturor elementelor. În

lumina compoziţională a perspectivelor naraţiunii din poem au intrat umbrele tropilor artistici ai alegoriei de exemplu, pe care Tasso o consideră un văl transparent al adevărului. Este excepţională, din acest punct de vedere, scrisoarea pe care o adresează, la 15 iunie 1576 lui Scipione Gonzaga, pentru a explica uzul alegoriei, metafora care permite transfigurarea adevărului, cerută de situaţia contemporană, de dogmatismul nociv care trebuie evitat: *Io*, *per conţessare a Vostra*

Signoria illustrissima ingenuamente il vero, *quando cominciai il mio poema non ebbi pensiero alcuno d'allegoria*, *parândomi soverchia e vana fatica mă poi ch io fui oltre*. *al mezzo del mi-o poema „e che cominciai a sospettar de la stretezza de-lempi*, *cominciai anco a pensare à l'allegoria*, *come a cosa ch io giudicava Dovermi assai agevolar ogni difficoltă*

Acest veşmânt alegoric sub care se transpune nucleul iradiant al adevărului se exprimă şi prin plasticitatea caracteristica a transparenţelor vestimentare ale femeilor, a luminilor şi umbrelor de pe chipurile luptătorilor, a fulgerării spadelor în încleştarea armelor. O aură fosforescentă care învăluie conturul fizic al personajelor şi lucrurilor pentru a ilumina mai mult interiorul. Spaţiul nu este precis dimensionat de legi ale perspectivei geometrice, are dimensiuni variabile, determinate de fluxul evenimentelor şi al alternanţei psihologice a personajelor.

Torquato Tasso a ştiut să împletească în expresivitatea poeziei sale solemnitatea stilului înalt, „eroic", „magnific" în alegerea lexicului, în corpurile de fraza ritmate retoric şi lirismul său expresionist, melodiozitatea patetică, sentimentalismul sensibil într-o frazare dinamică care redă întreaga tensiune. Octava, strofa în care se exprimă stilistic, nu mai are simetria armonică, de sferă geometrică, nu mai este octava de aurki a lui Ludovico Ariosto. Ea se bazează pe o alternanţă, distribuită savant, de întreruperi şi pauze, de jocuri de umbre şi lumini, de o voită dezarticulare care şi ea poate anunţa fractura viitoare a poeziei moderne italiene, o mişcare discontinuă compoziţională, barocă, în complexitatea sa, cu o varietate de sunete intense, într-o sintaxă libera. Se exprimă astfel psihologia agitată, neliniştea personajelor, mişcându-se pe itinerariile destinelor lor contrarii, muzicalitatea devenind dominantă. „*De la musique avant toate chose*" se va decreta peste ani ca într-o nouă arta poetică, cuvântul devenind un centru de vibraţii sonore, neinteresat de sensuri

significante. Dar cuvântul-muzică la Torquato Tasso exprimă un nou sentiment al personajului care se interiorizează, introspecţia devenind metoda de analiză, de răspuns la întrebări chinuitoare. Muzica versului vibrează sub acest nou sens conceptual al existenţei eroului literaturii, care se interiorizează în meditaţie şi frământare continuă. Versurile poemului capătă de multe ori atributele comentariului melodic. Tasso ştie să creeze fuziunea dintre cuvânt şi sentiment, ca un *intarsiatoare*, cum avea să-i denumească Galileo Galiiei, iar limbajul lui metaforic nu este exclusiv liric în urmărirea ritmului acţiunilor personajelor. Intarsierea, moliciunea pe care i le putea reproşa, critic, Galileo Galiiei, faţă de transparenţa de cristal luminos a octavelor capodoperei *Orlando Furioso*, se compensează în fluiditatea variabilă a melodiei într-adevăr unice în tonalitatea ei gravă şi elegiacă. El putea să însumeze în octavele *Ierusalimului liberat* toată intensitatea dramatică a personajelor asupra cărora bătea totdeauna aripa neagră a melancoliei.

Din figurile de stil frecvente sunt *contra punerile*, metafora contrastantă, sugestia imaginilor aluzive, înscrise într-un ritm dinamic, în meandrele melodiei. Epitetele ornante dovedesc un excepţional spirit inventiv al autorului. Există totdeauna însă, ca o caracteristică primordială, un văl transparent aruncat asupra expresiei, creând o foarte sugestivă stare lirică de îndepărtare, un acord melodic între noţiunea, obiectul descris sau eroul în acţiune, şi sunetul care îi răspunde. Nu trebuie uitat nici tonul uşor de *scherzo*, care poate să fie găsit în expresiile de madrigal ale unui poet, gentilom al unei curţi rafinate. Poetul iubirii şi al destinelor fatale, al eroismului desfăşurat într-un război sălbatic, află mijloacele expresive cele mai adecvate în descrierea stărilor de plecare spre ţărmuri necunoscute şi de anulare în eternitatea temporală. Atunci stilul lui se încarcă de muzicalitatea inefabilă. Pentru el, cum avea să se exprime într-un *dialog „muzica este sufletul poeziei*. Acesta este idealul estetic al formei *Ierusalimului*. Realitatea este percepută în interior, muzical şi în felul acesta stilistica italiană cu ceica noi tărâmuri expresive. Profunda intonare sentimentală a lirismului îşi afla o vibraţie nemaiîntâlnită până atunci 111 literatură. Într-adevăr, nu sunt mulţi creatori în domeniul artei verbului care să poată izbuti concentrarea imaginilor şi metaforelor în ritmuri dinamice, cu un timbru melodic, corespunzător densităţii ideilor. Relativ la ceea ce s-a putut denumi stilul retoric, trebuie făcută

precizarea că *Ierusalimul liberat* nu este contaminat de o retorică declamatorie. În varietatea lui expresivă există totdeauna sinceritatea, variabilă cu desfăşurarea narativă, de la tonalitatea epică în descrierea faptelor de arme eroice: dinamic în episoadele romantice, transparent, aerian în părţile de idilă şi de elegie ale poemului. În tentativa de a scrie poema epică a unei mari aventuri creştine, nu răsună trâmbiţele magnilocvente, ci muzica unei inspiraţii aeriene, a unei graţii simple. Poetul nu a putut uita desigur tradiţia clasică, dar el i-a altoit mlădiţele noi ale modernităţii sale expresive. Exista o alternanţă remarcabilă între stilul magnific epic şi inefabilitatea lirică, între „frazarea46 amplă şi ritmica nervoasă. Contrastul continuă prin mijloacele expresive cu care sunt reprezentate viziunile vaste ale peisajului, seninătatea elegiacă şi decorul, descrierea scenografiei în care se petrec marile fapte de arme. Un singur exemplu concludent poate să fie extras din descrierea peisajului nocturn, în care Tasso se dovedeşte într-adevăr un maestru neîntrecut. El este, după o expresie care ar putea aparţine esteticii romantice, un poet nocturn, un poet al astrului solitar care înfrumuseţează nemărginirea corurilor. Care alt corp astral poate să influenţeze starea poetică a unui melancolic, decât luna. Nu se poate uita că însuşi Giacomo Leopardi a fost influenţat şi iluminat de prezenţa melancolicului astru. Apusul lunii, exprimat în versuri de neuitat, ale celor doi poeţi, cade peste un vast pustiu, într-un orizont fără limite în care infinitul dimensiunilor spaţiale alternează cu caducitatea umană, cu pendularea sensibilităţii între melancolia resemnării şi neliniştea profunda, voinţa înfrântă, a unui posibil protest împotriva unui destin fără milă. Meditaţia îndurerată înfiorată de tainele definitivei anulări de a simţi, de a trăi timpul uman, de a nu se precipita în abisul gigantic al timpului absolut, care curge fără început, fără sfârşit, îşi află o expresie melodică de o infinită nostalgie. Poet nocturn chiar atunci când asupra cântului se revarsă lumina solară, Torquato Tasso este o. voce a meditaţiei grave în care marii poeţi romantici ai lumii vor recunoaşte pe precursorul lor.

Stilistic, expresia poetică a *Ierusalimului* se defineşte în emotivitatea care poate retuşa conţinutul logic al cuvintelor, acordându-i nuanţa indefinitului care nu conturează net ci lasă senzaţia evanescenţei. Galiiei îl putea acuza pentru „intarsierea" de culori care nu se pot învecina una cu alta, rămânând distincte în contururile lor. Este curios că el nu a putut să sesizeze noutatea stilului

Ierusalimului liberat, căruia i-a preferat seninătatea armoniei din *Orlando Furioso*. 1! mai acuza stilistic, de utilizarea unor fraze generale, *care* nu pot defini precis noţiuni ori entităţi, neînţelegând evanescenţa atmosferei create, unicitatea atmosferei de artă magică a sugerării, oscilarea între mijlocul expresiv natural şi în determinarea fluctuantă a unei perpetue nostalgii, caracteristică întregii arte a poemului lui Torquato Tasso. Această alternanţă între patetic, grav, delicat, sensibil, îşi putea afla corespondenţa numai în muzică. Inventivitatea aflării unor noi expresii într-un stil compozit, pendularea între sublim şi natural îşi afla un echilibru constructor, între jocul liber al fantaziei creatoare şi freamătul existenţial. Suspensia armonică a sentimentului dominant îşi afla sugestia muzicală corespunzătoare în emoţia care va domina totdeauna orice gest ori atitudine în *Ierusalimul liberat*. Imaginile devin sensibilitate a cuvântului care iradiază valenţa sa sugestivă asupra oricărui cititor, cuvântul pierzându-şi conţinutul noţional pentru a deveni emoţie muzicală. Torquato Tasso este un maestru al artei sunetelor.

Forţa stilistică a poemului este imprimată de structura caracteristică a episoadelor şi a dezvoltării acţiunii, de tendenţiozitatea dramatică a existenţei personajelor, de o dezvoltare lingvistică complexă, în utilizarea unor sintagme, corespunzătoare unor predilecţii specifice lexicale. Lirismul va determina compoziţia stilistică precum şi dominanta faptului spiritual asupra faptului concret şi a fantaziei creatoare asupra realităţii. În asemenea „alegeri lexicale" se dovedeşte şi facultatea vizivă a lui Tasso, cromatismul luminos al poeziei sale, care nu este desigur numai armonia sunetelor. Intervenţia directă a creatorului în destinul personajelor sale se manifestă şi prin participarea directă, prin valorile tonalităţii sale expresive, care sunt, până la urmă, un comentariu afectiv. Mozaicul stilistic al *Ierusalimului liberat* nu este eterogen. Dimpotrivă, structura lui este omogenă, bazată însă tot pe alternanţe, pe raportul antagonist coexistent în operă. Strădania stilistică a lui Tasso a izbutit să metamorfozeze un limbaj literar vetust, acordându-i o autentică originalitate expresivă. Sensibilitatea lui s-a proiectat asupra acestui limbaj, sigilându-l cu caracteristica sa lirică, cu cuvintele care cheamă noţiuni şi stabilesc raporturi emblematice semnificante pentru mister, durere, tăcere, infinit, imens, solitar, ruină etc.

„La Questione della lingua" cunoştea în Cinquecento o vie

dezbatere polemică, dar sublinia, în acelaşi timp, victoria ttalianei (*volgare*) asupra limbii latine. Existau numeroase soluţii oferite de lingvişti şi scriitori, rezolvării definitive a problemei limbii, dar predominantă rămânea toscana, dialectul ridicat la înălţimi de artă de triada penială din Trecento, Dante, Petrarca, Boccaccio. Limba *Ierusalimului liberat*, în complexitatea ei, adăuga toscanei literare numeroase sintagme ori cuvinte, împrumutate şi altor dialecte (în special lombard) sau chiar unele latinisme. De aceea Accademia della Crusca a putut reacţiona în numele purismului lingvistic împotriva „liberalismului" lingvistic al autorului.

Când a ieşit de sub tipar, în urmă cu exact patru secole, *Gerusalemme liberata*, a izbucnit o mare dispută polemica între „tassişti" şi „anostişti". „Dacă voiaţi să creaţi un poem religios – scria un reprezentant important al cenzurii, Antoniano – trebuia să ne daţi un poem care să se poată afla chiar şi *„în mâinile unei călugăriţe*". Oamenii „evlavioşi" (în realitate iezuiţii vremii, ipocriţii) strigau că publicarea *Ierusalimului liberat* este un adevărat scandal din cauza acelor desfătări ale iubirii reprezentate cu atâta voluptate, cu toate că bietul Tasso cerea iertare pentru ele Muzei *„coronata di stelle fra* beati *cori*" – *9*. Această polemică a agitat întreaga Italie literară a vremii. Şi prin atâtea lucrări şi opuscule care au apărut cu acest prilej, cel mai interesant aparţinea unui tânăr care analiza poemul cu multă logică şi fineţe dialectică. Tânărul acesta, de altfel şi un dantolog remarcabil, răspundea la numele de Galileo Galiiei. În realitate, polemica se axa pe cele două coordonate, intransigente între ele, a tradiţiilor Renaşterii prezente plenar în operă cu permisivismul lor creator şi dogmatismul înlănţuitor al mişcării Contrareformei, care predica moralismul şi austeritatea. Toţi aceşti polemişti nu-şi dădeau seama de această diferenţă primordială. Chiar şi acela care trasau o paralelă între Ariosto şi Tasso nu sesizau diferenţele dintre fantastica fabulă a cavaleriei, exaltare a vitalităţii şi marelui elan umanist, faţă de fiorul intens dramatic, de neliniştea care înfăşură poemul lui Tasso, exponent al unei crize a culturii, pe curba involutivă a interesului faţă de om şi de artă, faţă de marile libertăţi spirituale. Poemul „regolare* pe care ar fi vrut să-i scrie Tasso apărea polemiştilor criticabil pentru lipsa lui de unitate, tematicii eliberării Simţului mormânt acordându-i-se doar câteva episoade reflectate în cânturile cele mai puţin realizate artistic, în timp ce naraţiunile cele mai comentate ale

aventurilor care nu aveau contingenţe cu subiectul declarat se bucurau de tratarea amplă şi de cizelarea continuă spre desăvârşirea poezieli.

Polemica îşi are punctul de plecare într-un dialog *Carraf<t ovvero dell'épica poesia* a lui Camillo Pellegrino care, în paralela Ariosto-Tasso, creatori ai epicii italiene, considera că balanţa valorii de artă înclină sensibil spre autorul *Ierusalimului liberat*. Membrii Accademiei della Crusca, fortăreaţa purismului lingvistic florentin, au răsturnat afirmaţiile lui Pellegrino printr-un volum intitulat chiar *în apărarea lui Ariosto*. Tasso a citit opusculul (se afla în detenţiunea de la Sant' Anna) şi a răspuns cu o *Apologia în di fesa della „Gerusalemme* liberatael lua în primul rând apărarea poemului *Amadigi* al tatălui său, Bernardo Tasso, considerându-l superior poemelor similare scrise de Matten Maria Boiardo sau Luigi Puici. Îşi apăra apoi, împotriva Cruscanţilor, propriul poem, arătând că raportul între adevărul istoric şi creaţie trebuie să coexiste. Se ridica apoi cu v iolenţă împotriva acuzaţiei de a nu fi utilizat, în exclusivitate, cuvinte toscane, pledând pentru îmbogăţirea limbii literare, şi trasa şi el o paralelă Ariosto-Tasso, afirmând că autorul poemului epic *Orlando Furioso* a „zidit" pe elemente vechi, preexistente, în timp ce el a ridicat un nou edificiu dintr-o materie inalterabilă, materia nemuritoare a verbului.

Este clar însă că niciun scriitor nu a fost mai popular în Italia ca autorul *Ierusalimului liberat*. Poemul a avut un succes aproape instantaneu. Ugo Foscolo a fost unul dintre heralzii destinului literar al *Ierusalimului liberat* ale cărui versuri sublime mângâiau truda şi strădania dar şi aspiraţia spre frumos a ţăranului sau a pescarului. El narează cât de impresionat a fost când în portul Livorno a întâlnit o trupă de ocnaşi care se întorceau în noapte de la inumana lor muncă forţată, cântând versurile lui Torquato Tasso. Erau versurile în care se exprima iubirea şi durerea omului de a fi o trestie gânditoare într-un univers ostil.

A fost tradus în aproape toate limbile europene şi în patru secole ediţii numeroase s-au succedat pe o curbă de interes în permanentă evoluţie. Ca un semn al preţuirii, echivalente cu gestul lui Boccaccio de a copia cu mâna sa *Divina Comedie*, pentru a o trimite lui Francesco Petrarca, semnalăm în Biblioteca municipală din Ferrara (în care se află înmormântat autorul lui *Orlando Furioso*), prezenţa unui manuscris ilustrat al *Ierusalimului liberat* cu inscripţie revelatoare a unui literat pro Tasso, deşi descendent al lui Ludovico Ariosto: „*La*

Gerusalemme liberata composta dai signor Torquato Tasso, et copiato dai Sig. Orazio Ariosto con gli argomenti fatti sopra ogni canto dello stesso sigiiore et adornato delle figure în chiaro e oscuro dai celebre pitore Mona amicissimo di detti signori. Et e di me Ottavio Ariosto" w. De altfel, trebuie arătat că şi reprezentanţii artelor plastice s-au apropiat mult mai mult de sensibilitatea *Ierusalimului liberat* decât de seninătatea calmă din *Orlando furioso*. O simplă enumerare a unei serii ilustre este o luminoasă demonstraţie a acestei afirmaţii: Domenichino.

Annibale Carracci, David Teniers, Paolo Finoglia, Guercino, Nicolas Poussin, A. Van Dick, Pietro da Cortona, Giannatonio Guardi, G.B. Tiepolo, François Boucher, J.H. Fragonard, Eugène Delacroix. Iar Tintoretto deschisese seria cu primul tablou „romantic" al picturii reprezentând agonia Clorindei. Prin *Gerusalemme Liberata* Torquato Tasso s-a definit „*cuore che paria ai caori*, *fantasia che paria alle fantasie*" 41.

* * *

Torquato Tasso îşi propusese, aşa cum apare în exordiul poemului să cânte „*armele evlavioase*", şi câinta în realitate iubirea. El a încercat o extraordinară experienţă, dar nu i-a fost posibil să concilieze păgânismul cu creştinismul, antichitatea cu Renaşterea în spiritul Conciliului din Trento. Sufletul lluii agitat aderă desigur mai mult la clasicism, la antichitatea păgână care îi răsare înainte, chiar împotriva intenţiei sale declarate. Şi chiar această intenţie a sa de a nu displace bisericii arată limite şi vatămă, ori de câte ori se manifestă, nivelul artistic şi armonia operei sale. Putem să ne dăm seama foarte uşor de această oribilă teamă a sa, de a nu fi contrar bisericii (atât de explicabilă date fiind împrejurările momentului istoric), dintr-o scrisoare (a şaizeci şi şasea din *Epistolar*), trimisă lui Scipione Gonzaga: „*... Sunt sigur că aş putea să-mi tipăresc poemul în Veneţia şi în oricare alt loc din Lombardia cu permisiunea Inchiziţiei, fără a schimba ceva, cu înlocuirea numai a câtorva cuvinte; dar mă înspăimântă exemplul lui Sigonio care şi-a tipărit* \ lucrarea] *cu permisiunea Inchiziţiei şi apoi i-a fost suspendată; mă înspăimântă severitatea lui* [a cenzorului Antoniani], *închipu'mdu-mi că se află mulţi la Roma asemenea lui...*" Şi el va suferi cumplit, în prada unei alternanţe ideologice, dar nu va uita niciodată mesajul profund umanist al artei care trebuie să exprime adevărul. E demn de a fi

amintit interesul pentru figura titanică a lui Cristofor Columb de exemplu. Suntem într-adevăr departe de figura delicatului poet al femeilor, în evocarea pe care o face 1 asso eroului navigator. Cele trei strofe care îl privesc pe descoperitorul Americii rămân cele mai vii realizări literare ale poeziei italiene care a cristalizat în jurul acestui subiect al navigatorului italian însetat de cunoaştere – „*acel rătăcitor spre mările îndepărtate fără nume, spre tărâmurile necunoscute încă*…" Acest umil „*om al Liguriei*" se ridică înalt împotriva, destinului şi tuturor forţelor naturii dezlănţuite:

„… *ne i-l minacevol fremito del vento ne l'inospito mar, ne* îl *dt + bbio clima, ne l'altro di periglio e di tpavento, piu grave e formidabile şi stima… quello safo chemisureră la terra viitorioso ed emulo del Sole*…" 42.

Dar acela care se ridicase, în artă, împotriva destinului advers, suferea în viaţă un impact violent, şovăind pe itinerariul arcului său existenţial, dezorientat de evenimente care căpătau o importanţă extraordinară în sensibilitatea lui profundă, care dilata orice dimensiune.

El începuse să se îndoiască de propria-i operă, animat de scrupule mai mult teologice. Un cert dezechilibru al raţiunii îl împinge spre o confruntare menită să-i elimineândoielile relative la orientarea poemului, în special, la tendenţiozitatea lui etică. Vrea ca să-şi dea la lectură versurile tuturor acelora care ar fi fost în stare să exprime nu atât judecăţi de valoare literară, cât opinii despre puritatea morală a finalităţii sale, a absolutului respect faţă de preceptele religioase. Lectura *Ierusalimului liberat* este făcută de ilustre personalităţi ale culturii contemporane ca Scipione Gonzago, Sperone Speroni, Flaminio de Nobili şi ea recunoaşte valoarea înaltă a poeziei. Neliniştit perpetuu, Tasso se va supune şi unui examen riguros în faţa Inchizitorului din Ferrara, cu un rezultat favorabil dar care nu-l absolvă de propriile îndoieli. În realitate, Tasso suferea de o adevărată manie a persecuţiei, văzând peste tot duşmani şi adversari, dar mai ales cenzori şi spioni ai tribunalelor Inchiziţiei. Era atât de torturat de aceste gânduri obsesive, încât voiia să provoace un proces pentru a fi anchetat şi lămurit în legătură, de exemplu, cu moralitatea poemei sale. Pentru că este absolut sigur, cu toate unele proprii afirmaţii contrarii, că Tasso nu a avut, în întreaga sa pendulare ideologică, îndoieli îndeosebi de ordin estetic, privitoare la nivelul artistic al operei sale.

Uriaşa strădanie de artă a *Ierusalimului liberat* îl epuizase în lungile nopţi de veghe, ca şi neînţelegerea unora dintre contemporani, a valorii sale spirituale. Se face manifestă tendinţa de a părăsi curtea Estensiloc, nu de îl urmărea invidia curteană. Va avea conflicte, până la violente încăierări, cu unii gentilomi ca Ercole Fucci Maddalo. Loviturile puternice de baston primite de la acest curtean invidios vor accentua, se pare, primele semne ale unui dezechilibru mintal împins, în luna iunie a anului 1577, atâta de departe, încât, nemaiputând să-şi controleze tensiunea nervoasă, sensibilul poet al iubirilor va încerca să pumnaleze un servitor ducal în care bănuia un spion al conversaţiei lui cu Lucrezia d'Este. Închis într-o vilă ducală, încredinţat pentru îngrijiri confreriei Sfântului Francesco d'Assisi, va izbuti să evadeze, rătăcind îndelung, ca nava dantescă, fără de pânze şi cârmă, pe marea exilului, de-a curmezişul Italiei, pentru a ancora, travestit în păstor, la locuinţa tinerei văduve, sora sa Cornelia, în mirifica zonă a Sorrentului în care iradiază soarele copleşitor al Sudului iar grădinile feerice sunt ale naturii luxuriante a tropicelor. La Sorrento, la picioarele de azur ale falezei care se precipită în mare, se află, la înălţimea ochiului dilatat de lumini, lapida aibă care aminteşte şi naşterea şi revenirea lui Tasso în zonele de vis ale copilăriei pierdute. Aci nu a fost niciodată prizonieră melancolia şi Torquato Tasso a trebuit să fie din nou peregrin către nordurile norilor sumbri pentru a învăţa despre tristeţe. O asemenea naştere, în asemenea locuri, explică poate pendularea lui Torquato Tasso între zonele de umbre şi de lumini, între realitate şi fantezia halucinaţiei, vibraţia permanentă, aspiraţia neliniştită spre seninătate, profunzimea lirică, muzicalitatea, armonia unică nemaiîntâlnită în îitexatura italiană.

Va pleca din această insulă a frumuseţii senine, într-o lungă rătăcire prin oraşele care au fost etapele şi primei sale călătorii din copilărie, Roma, Mantova, Padova, Veneţia.

Fascinaţia Ferrarei se manifestă puternic şi Tasso va reveni în oraşul nostalgiilor sale în aprilie 1578. După numai trei luni, agitate desigur, rătăceşte din nou dincolo de incintele Estenşilor, spre marele oraş al Piemontului, Torino, şi aci oaspete tot al unui membru al faimoasei dinastii, Filippo d'Este. Dar nici de data aceasta, deşi fusese bine primit la Torino, nu poate rezista chemării Ferrarei şi în februarie 1579 se reîntoarce. Cetatea era împodobită de mare sărbătoare. Se celebra nunta ducelui Alfonso cu Margherita Gonzaga şi toată atenţia

era concentrată în jurul unui asemenea fast eveniment. Cererea de audienţă la seniorul Farrarei, preocupat desigur de pregătiri, nu-i este acordată imediat şi Tasso izbucneşte într-un atac delirant, de imprecaţii şi invective, împotriva ducelui şi a curţii sale. Este închis în spitalul Sant' Anna ca *pazzo furioso*! Avea să rămână şapte ani în recluziune.

Despre nebunia lui Torquato Tasso s-a discutat cu frenezie de-a lungul secolelor care au trecut. Au fost create legende în jurul poetului care fusese închis pentru a fi îndrăznit să ridice ochii către o principesă, în timp ce medicii, oameni de ştiinţă ajungeau la concluzia nebuniei intermitente care caracterizează totdeauna pe oamenii de geniu. Mitul iubirii pentru principesa Leonora, cauza primă a recluziunii poetului, a cristalizat în paginile de artă ale unor mari scriitori ca Goethe, Byron sau Leopardi însuşi. *Lipemania* (melancolia anxioasă) este concluzia unor psihiatri care afla drept rădăcini primare ale acestei nebunii alternante (luciditate şi delir), o copleşitoare stare de sensibilitate ereditara, efortul uriaş intelectual, contaminarea în tinereţe cu maladii care nu se pot mărturisi, dubiul relativ la valoarea poemului. Dar o asemenea stare de melancolie nu poate să fie considerată ca o coborâre definitivă în prăpastia neagră a pierderii minţilor. Desigur că melancolia lui neliniştită a fost străbătută, alternant, de undele violenţei, ale acceselor delirante, ale furiei care se putea dezlănţui asupra altora dar şi asupra propriei persoane. Nu trebuie uitat că multe poezii, numeroase scrisori, discursurile scrise în încarcerarea de la Sant' Anna sunt o dovadă luminoasă a activităţii raţionale a spiritului său totdeauna creator. Deci nu schizofrenia este maladia mintală a autorului *Ierusalimului*, ci mai degrabă o stare gravă de neurastenie, de epuizare nervoasa care nu a putut fi înţeleasă de durii săi contemporani şi în primul rând de prepotenţa ducelui Alfonso. Încheierea operei de artă lasă totdeauna senzaţia nedesăvârşirii, dominarea îndoielii, nesiguranţa. Unui asemenea asalt nu-i pot rezista sensibilităţile profunde şi desigur că întreaga atmosferă spirituala a Contrareformei nu era propice unui neurastenic şi nici tratamentul sălbatic şi intensiv preconizat de medicina timpului. Şapte ani nesfârşiţi Torquato Tasso a rămas încarcerat în spitalul Sant' Anna, pradă stărilor de suflet alternante ale lucidităţii creatorului dedicat cu atâta devoţiune travaliului intelectual şi a celui care se departa de ţărmurile raţiunii, delirând sub impactul violent al maniei

persecuţiei, neavând niciun punct de sprijin în universul totdeauna oscilant. Celula, chilia în care fusese închis (existase, o perioadă iniţială în care fusese chiar legat în lanţuri!) îl excludea, în universul ei concentraţionar, nu numai de la viaţa de curte cu al cărei fast se obişnuise, ci şi de la viaţa intensă literară, agitat fiind de soarta nesigură a operei sale.

I se prăbuşea, în acelaşi timp, iluzia că puterea creaţiei de valori spirituale putea să fie egală cu puterea seniorilor, neînţelegând realitatea aspră a unei Curţi care nu era ideală. Va cauta-o mai târziu, tot în visul fanteziei sale creând o Curte celestă în *Gerusalemme conquistata*. Acela căruia îi închinase, potrivit tradiţiilor, versuri encomiastice, ducele Alfonso, nu se lăsa niciodată înduplecat în a-l repune în libertate pe creatorul rănit profund în uriaşa lui sensibilitate. Rugăminţilor care i se adresau de către mari personalităţi ale vremii le răspundea invariabil: „*non reputar convenienţe lasciarlo în liber ta*" 43, pe încarceratul de la Sant' Anna care devenise umbra strălucitorului gentilom de altă dată. Desigur că romanticii au exagerat prezentarea oribilei carceri în care fusese aruncat Tasso. Chateaubriand a descris amănunţit această criptă în care lumina se filtra săracă prin gratiile unei mici ferestre de subsol, umezeala se condensa pe pereţi şi pe paviment până la a paraliza de frig picioarele pelerinului, aşa cum via fi făcut-o, şapte ani infiniţi, prizonierului delirant. Din curtea interioară a Sfintei Anna el va fi cules un trandafir care i se părea că a crescut la picioarele Calvarului marilor suferinţe. Un alt mare scriitor francez, acesta însă contemporan lui Tasso, Montaigne, îl va fi vizitat pe poet în chilia de la Sant' Anna, însemnându-şi impresiile în câteva note scurte, abstracte, constatând mizeria şi fragilitatea condiţiei umane, dar fără un fir de participare la infinita durere a unui mare creator de artă: „… *J'eus plus de despit encore que de comţassion de le voir a Ferrare en şi piteux estat, survivant a soymesme, mescoignoissant et soy et ses ouvrages…*" *u*.

Autorul *Eseurilor* nu s-a arătat doritor să cunoască adevăratele cauze ale nefericirilor marelui poet, aflat pradă melancoliei şi delirului, dar niciodată separat de opera care ştia că circulă dincolo de orice ziduri. Lipsa de emoţie a lucidului Montaigne va fi compensată peste ani de un vibrant sonet al lui Charles Baudelaire, inspirat desigur de magnificul tablou al lui Eugène Delacroix *Sur le Tas se en prison*. Sonetul iradiază de umbre şi lumini, determinând cu o rara artă a

verbului, starea geniului neînţeles de contemporani, pradă asprei realităţi, chinul infinit al încarceratului care aspiră spre marile spaţii deschise, sublima alternanţă a visului, copleşitoare, abisala teamă a alienării:

„*Le poete au cachot, debraille, maladif.*

Roulant un manuscrit sous son pied convulsif.

Mesure d'un regard que la terreurenţamme l'escalier du vertige ou *s-abâme son âme.*

Les rires enivrants dont's emplit la prison Vers l'étrange et / absurde invitent să ralson;

Le Doute l'environne, et la Peur ridicule.

Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce geme enferme dans un taudis malsain Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim Tourbillonne, ameute, derrière son oreille.

Ce reveur que l horreur de son logis reveille.

Voilà bien, ton embleme, Ame aux songes obscurs, Que le Reel etouffe entre ses quatre murs!" 46

Geniul închis în carcera neînţelegerii, visătorul strivit nu între ziduri invizibile, pirandeiliene, ci ale realului care poate să coboare asupra lui absoluta disperare, nu a încetat niciodată să creadă în steaua artei sale, cu toate ocultaţiile sale de astru intermitent. A trimis sute de scrisori dincolo de ziduri, a scris cea mai mare parte a poeziilor sale. *Epistolele* lui sunt pagini ale unui jurnal de notaţii de o extraordinară luciditate, de autoanaliză, de sesizare a alternanţei care îl purta de la plus la minus infinit în aceeaşi fracţiune de secundă, apt de recunoştinţă sau de ură faţă de aceeaşi persoană. Emoţionante vor rămâne pentru totdeauna rândurile care îi arată mintea lentă în actul gândirii, fantazia nu mai urmează cu acelaşi susţinut zbor drumul spre cer, simţurile îl trădează iar mâna lui care purtase pana de scris pe paginile albe din care se înălţase Templul de artă al *Ierusalimului liberat* se dovedeşte greoaie.

Ca într-un impresionant jurnal nocturn de închisoare care copleşeşte, ca tot atâtea fragmente ale disperării sunt scrisorile lansate ca apeluri prietenilor pentru a-l scoate de acolo unde sensibilitatea lui condamna la infernul alienării. Îşi descria tulburările care îl agitau, găsindu-le cauze umane sau diabolice. Omenescul se manifesta prin strigăte ne în – trecupt. e de femei şi copii care râdeau în hohote de batjocură continuă, prin mugetul unor animale pe care nu le putea

identifica. Era ca un clopot uriaş, al unei sonorităţi continui. Supranaturalul, diabolicul se concentra în dansul neîntrerupt al şobolanilor din celula invadată de hora lor frenetică. Erau *indemoniati* aceşti şobolani famelici (ce simbol ar putea descifra în prezenţa lor metodele psihanalizei) şi chiţaiturile lor diabolice nu-i îngăduiau poetului să-şi aplece ochii pe pag nile unei cărţi. Şi oamenii şi demonii se manifestau sub semnul negru al răutăţii, şi invidiau liniştea celui închis la Sant' Anna. Îi era alături, în permanenţă, un *lolletto*, un spirit totdeauna dinamic şi care se amuza să-i înspăimânte pe Tasso cu o serie de *miracoli*. Făcea să apară în faţa lui un joc nebunesc de flăcări orbitoare, îl trezea în mijlocul nopţii cu cele mai înspăimântătoare şi stridente zgomote, fluierături, clopote, sonorităţi de arme în luptă. Putea face ca acela care cântase marile fapte de arme să fie asaltat de şobolani sau chiar de cai sălbatici!

Este interesantă o afirmaţie a poetului relativă la hora demenţială a şobolanilor care s-a putut înălţa până la baldachinul patului. Avea deci un pat cu baldachin, o mobilă pretenţioasă şi care desigur nu putea fi un element ai unei sordide celule văzută de romantici interpreţi. Avea şi posibilitatea lecturii şi a scrisului, altă lumină asupra interpretării recluziunii absolute. Trebuie spus că după o perioadă iniţială de supraveghere dură, avea şi posibilitatea de a ieşi şi de a primi chiar vizitatori.

Dar îl *folletto* era impenitent şi în alternarea lucidităţii pe care o ofereau flăcările pe care le făcea să ţâşnească din pereţii carcerei, totuşi, poetul scria că sminteala în care I-au precipitat oamenii nu este demnă de pedeapsă ci de înţelegere. Implora să fie eliberat definitiv din închisoarea care nu-i zdruncinase minţile ci îi vătăma se definitiv sănătatea. Se ridica împotriva voinţei ducelui Alfonso de a-l condamna implicit la o întemniţare perpetuă pe acela care demonstra prin neîntrerupta sa strădanie intelectuală că nu se afla în zonele alienării. El cerea să fie lăsat să trăiască departe de curţi şi de favoruri. Nu mai vrea să ducă viaţa de umilinţe absolute şi declara cu un splendid orgoliu că pe voinţa lui nu poate fi stăpân niciun principe puternic al Pământului. Scrisorile patetice trimise din Sant' Anna sunt dintre cele mai emoţionante confesiuni pe care le cunoaşte literatura epistolografică italiană. Nu s-a considerat niciodată un învins mintal şi toate chemările sale adresate unor personalităţi ale vremii demonstrau voinţa de a fi eliberat definitiv, nemulţumindu-se cu

cuvinte mângâietoare inutile sau daruri de compasiune vană.

Numai în 1586, după şapte lungi ani de detenţiune şi de nelinişte perpetuă, Vincenzo Gonzaga, solicitat de Antonio Constantini (care va rămâne simbolul prieteniei şi al devoţiunii care trebuie să existe între intelectuali pentru salvarea demnităţii umane), va izbuti „*să-i obţină*" cu „*împrumut*; *vremelnic*" pe creatorul *Ierusalimului liberat*, de la ducele Alfonso, şi să-i ducă la Montava.

Legenda recluziunii pentru îndrăzneala de a fi fost îndrăgostit de Eleonora d'Este se prăbuşeşte sub indiferenţa cu care poetul a primit în Sant' Anna vestea nunţii ei. Niciun ecou nu a trezit în sufletul încarceratului trecerea pe apele fluviului fără întoarcere a apariţiei diafane de la Curtea Ferrarei, a blondei principese ascultătoare credincioasă a lecturilor, în primă audiţie, a fragmentelor din capodoperă. În schimb, vor fulgera, în versurile scrise la Sant' Anna, ochii fosforescenţi ai pisicilor, comparabili cu strălucirea stelelor din constelaţia Urselor. Din fosforescenţa ochilor dilataţi ai pisicilor care nu se plimbau în creiere ca

1 elinele baudelairiene ci în chilia de recluziune a poetului încarcerat, se revărsau lumini propice scrierii poeziei. Dar şi asupra scrisorilor care îl arată drept unul dintre cei mai mari prozatori ai secolului.

*

* * *

Epistolarul lui Torquato Tasso, adevărată, „*istorie a unui suflet4*, poate să fie considerat, alături de cel al lui Giacomo Leopardi, drept cel mai interesant şi mai emoţionant, mai realizat estetic, din întreaga literatură italiană.

Epistolarele erau la modă în secolul respectiv, dar – fiind destinate până la urmă publicării – scrisorile erau cizelate, de multe ori refăcute de către autorii lor care păstrau cu multă grijă copiile şi ciornele variantelor. Cazul *Epistolarului* lui Tasso este contrariu. El este un document psihologic de profund interes pentru condiţia umană a unui creator din Cinquecento. Tasso îşi scria scrisorile (şi ele se ridicau la un număr impresionant, aproximativ 1 700), din nevoia sa sufletească, pentru a-şi linişti într-un fel inima, niciodată mulţumită, totdeauna în tumulturi. În scrisori, ei vorbeşte, cu o mare sinceritate despre sine, despre toate tribulaţiile sale, despre întâmplările vieţii şi ale sufletului său copleşit de tristeţe. Aceste scrisori sunt în realitate

strigătele neliniştite ale unui suflet. Sunt strigătele sufletului său, în care se arată în întregime, mai profund chiar decât în lirică, caracteristicile personalităţii creatorului de artă, profunzimea totdeauna emoţionată a sensibilităţii şi sentimentelor sale, sinceritatea absolută în faţa asprei realităţi înconjurătoare» agitata, fremătătoarea sa senzualitate. Se află, de către orice cititor emoţionat de această patetică întâlnire, un Tasso îndurerat, dar şi un revoltat violent împotriva sorţii adverse. Se admiră şi strălucitoarea claritate a expresiei, simplitatea şi eleganţa stilului, puritatea cvasiclasică a limbii folosite, calităţi pentru care scrisorile însumate în *Epistolarul* lui Tasso i-au părut lui Giordano a fi: „*cele mai frumoase de la Cicero încoace*…"

Într-o scrisoare către Maurizio Cataneo, Torquato Tasso putuse să afirme spontaneitatea scrisorilor pe care le-a scris nu pentru a „*cuceri gloria*", şi el nu a vrut niciodată să le cizeleze (aşa cum făcuse de exemplu Francesco Petrarca), pentru a le face „*mai* frumoase Spontaneitatea şi sinceritatea afirmaţiilor este calitatea caracteristică a unor scrisori.

Epistolarul lui Torquato Tasso nu poate să fie considerat o apologie a propriei existenţe şi activităţi, deşi le reflectă în profunzime. El este într-adevăr personajul central şi aruncă priviri clare în istoria sufletului său. *Epistolarul* este *o sumă* a experienţelor poetului, o expresie a impresiilor sale despre evenimente, despre prieteni, despre lecturi, despre creaţie. Este pătruns de la un cap la altul de o intensă vibraţie de participant după cum este şi o îndelungă chemare adresată oamenilor pentru a înţelege dezvoltarea unei personalităţi excepţionale. Se interferează desigur undele caracteristice unui comportament psihologic care nu poate exclude aprobarea sau resentimentul faţă de realitatea existenţială a contemporaneităţii. Reprezentând, fără transfigurarea pe care o acordă voinţa estetică, viaţa unui creator neliniştit, *Epistolarul* lui Tasso este un document zguduitor al unei epoci de mari contraste, de accentuată criză a conştiinţei. Privirile introspective ale lui Tasso sunt de o rară luciditate şi sinceritate. El nu fardează realitatea atunci când se autoportretizează. În acest jurnal de bord al unei existenţe dramatice, asupra căreia se abat lovituri dureroase ale destinului advers, nu există tonalităţi apologetice, dar exista o mândră, justificată, neorgolioasă afirmare a conştiinţei de propria valoare. Dezvoltarea personalităţii umane, cu splendidul optimism umanist al Renaşterii,

epoca descoperirii lumii şi a omului se manifestă plenar şi în curba evoluţiei personajului Torquato Tasso, chiar dacă era totdeauna agitat sub impactul violent al ideologiei Contrareformei. Autoanaliza, explorarea în structurile cele mai profunde urmează toate etapele trăirii autorului *Ierusalimului liberat*.

— Se pot descoperi, în acelaşi timp, în *Scrisori*, *in nuce*, fragmente, teme, scheme de concepte estetice, care vor fi dezvoltate, în viitor, în *Discorsi* sau *Dialoghi*.

În marele autoportret care este în realitate *Epistolarul*, Ta sso parcurge itinerariul scurtului său arc existenţial, determinat de un destin contrar, cu o finalitate care nu va putea fi a fericirii terestre. Dar autorul poemului cu tematică religioasă nu aspiră nici spre ipoteticele fericiri acordate de cerurile care şi ele i se dovedesc ostile.

Interpretarea autobiografică a *Epistolarului* echivalează şi cu o scriere a memoriilor unui personaj care consideră că faptele sale, de viaţă şi de creaţie, în raport strâns cu evenimentele şi istoria contemporană sunt demne de a nu fi uitate.

Dar *Epistolarul* este şi un jurnal de creaţie, o descriere a viitoarei activităţi de documentare, de căutare de izvoare, de consultare de cărţi şi manuscrise pentru ridicarea albului edificiu al capodoperei. Este predominantă şi convingerea de a fi înălţat un monument peren, mai trainic decât bronzul, dar există şi neliniştea de a nu fi fost un fidel interpret al canoanelor estetice ale contemporaneităţii copleşite de spiritul dogmatic al Contrareformei. Această nelinişte dureroasa şi cu efecte contrarii valorii operei sale se face manifesta în numeroase scrisori adresate prietenilor în care declara că nu a izbutit să întreprindă revizia poemului.

Există în *Epistolar* rudimentele unei poetici generale (adevărate mici tratate de estetică), dar mai interesantă este desigur poetica proprie, confesiunea sinceră în cea mai aspră dintre strădaniile omeneşti, aceea de a crea poezia, de a fi făuritorul valorilor spirituale.

Cele aproximativ 1 700 de scrisori, sunt tot atâtea semnale luminoase ale arcului existenţial al poetului dintre anii 1556 – 1595. Comentarea vieţii este făcută totdeauna de pe poziţia unei demnităţi umane şi intelectuale, cu toate numeroasele notaţii în care transpare, teama, neliniştea, mania persecuţiei. Melancolia şi durerea, învăluie epistolarul cel mai realizat uman şi artistic al secolului, dar nu lipseşte aspiraţia spre seninătate şi dorinţa de a se bucura de desfătările

oferite de viaţa pământeană. Trebuie afirmat cu hotărâre şi această afirmaţie se poate face de orice cititor fără prejudecăţi conformiste al *Epistolarului*, că sentimentul religios, deşi atins în sfera lui de influenţă, nu este o temă predominantă. Dimpotrivă, predominantă este atitudinea laică, de referire continuă la lucrările profane, la înţelegerea lor, la raporturile dintre oameni. Nu lipsesc referirile foarte substanţiale la evenimente politice (de exemplu despre situaţia Franţei), sau despre *matrimoniu* (într-o savuroasă scrisoare trimisă vărului său Ercole Tasso). Predominante sunt însă notele în contingenţă cu activitatea de creaţie literară, de dare de seamă asupra lungului travaliu intelectual şi de artă al elaborării operelor, al analizei complicatului proces al creaţiei de artă. Se delinează astfel cu pregnanţă profilul spiritual al lui Torquato Tasso. Discutarea operei de creaţie a fost totdeauna o sarcină primordială pentru el.

Dar desigur interesul cel mare acordat de cititorii *non-Ictteraţi* a fost şi va fi mereu pentru scrisorile în care se oglindesc în profunzime stările sufleteşti, durerea, tristeţea, melancolia crepusculară, tot atâtea dominante ale vârstei de maturitate existenţială şi de artă ale poetului. Spontaneitatea acestor adevărate documente (în special scrisorile transmise ca tot atâtea apeluri patetice din carcera de la şanţ* Anna), notaţia lor imediată, sinceritatea absolută a confesiunii relative la suferinţa fizică a bolii, dar mai ales a chinului psihologic, se imprimă, ca o imagine de neşters în mintea fiecărui cititor. Chiar atunci când tonalitatea aceasta spontană a suferinţei poate naufragia într-o implorare a sorţii de a nu mai fi permanent adversă, pecetea sincerităţii există şi ea nu se manifestă niciodată într-o retorică vana. În acest sens se poate interpreta faimoasa opinie a altor doi mari epistolografi ai literaturii italiene, Leopardi şi Gio-rdani, că scrisorile lui Tasso sunt cele mai elocvente ale secolului, elocvenţa fiind echivalată cu adevărul relevat, totdeauna integral.

Există în *Epistolar*, dincolo de evenimentul şi sentimentul personal, autobiografic, steaua fermă, totdeauna călăuzitoare a poeziei, a principiilor creaţiei. Este prezent nu numai autorul *Ierusalimului liberai*, căruia i se ridică o solidă armătură critică dar şi profundul om de cultură, care nu ignoră orientările unui asemenea element motor al istoriei umane. Îndelunga elaborare a poemului care îi va justifica existenţa în universul literar, atât de prezentă în scrisorile transmise celor mai apropiaţi prieteni, este o dovadă de înalta responsabilitate

pe care Tasso o acordă scriitorului.

Deci dincolo de vicisitudinile biografice interesante pentru emotivitatea pe care o generează, există un nucleu de scrisori care ar putea căpăta dimensiunile, cum s-a spus, ale unui carnet de notaţii fundamentale relative la estetică. În ele nu mai este predominantă tema melancoliei, amărăciunea, disperarea în faţa destinului contrar. Dimpotrivă exista în acest nucleu important orgoliul creatorului de artă care poate accepta, cu seninătate, orice lovitură, sigur fiind, în voinţa sa de creator, că nimic nu poate dărâma opera artei. Conştiinţa critică nu este numai a poetului ci şi a criticului erudit şi ea se exercită, uneori cu severitate, totdeauna cu justificată încredere în facultatea artei de a fi modelatoare a condiţiei umane. El este interesat şi de tehnica artei verbului, a scriiturii. Viaţa lui nu a fost cheltuită zadarnic. Această afirmaţie se poate face după lectura integrală a *Epistolarului* care urmează linia evolutivă a itinerarului de viaţă (desigur mai interesantă este cea spirituală), de la tinereţea fără de griji a primului contact cu miracolul creaţiei artei, până la dureroasa tulburare psihofizică din maturitatea care a putut să fie traumatizată de impactul violent ai realităţii. Scrisorile sunt în realitate şi expresia directă a setei sale de cunoaştere şi a frumuseţii, dar mai ales a adevărului. Predomină şi impresia imensei responsabilităţi a aceluia care se devotează înaltului sacerdoţiu al cultului artei, totdeauna angajat de neîntrerupta devoţiune faţă de actul de cultură. Importanţa documentară a scrisorilor din care apare şi conştiinţa de propria valoare şi durerea, dar şi înţelegerea faţă de oameni, voinţa de a fi în mijlocul lot şi nu în turnurile izolării, care pentru ei nu sunt de fildeş, ci ale solitudinii impuse de la spitalul de nebuni Sant' Anna „sunt aureolate de o autentică aură a poeziei. Torquato Tasso vede în propria sa viaţă, ridicându-se prin notaţii de o rară finețe de observaţie, de la particular la universal, un exemplu tipic, de om înzestrat cu înalte daruri, desăvârşite de educaţie şi studiu, de înclinare permanentă asupra valorilor spirituale, dar nefericit în tribulaţiile impuse de conjuncturi vitrege. Libertatea îi va apărea totdeauna drept condiţia fundamentală pentru a se putea exprima. Eroarea comisă în ceea ce îl priveşte, prin condamnarea la recluziunea de la Sant' Anna nu va putea fi compensată de nicio răsplata. Neliniştea care pătrunde orice rând al scrisorilor din anii încarcerării, nu exclude luciditatea analizei nici a meditaţiei încordate asupra propriei sorţi dar

şi asupra întrebărilor fundamentale pe care şi le-a pus, de atâtea veacuri omenirea, şi cărora nu a izbutit să le găsească răspunsuri clare. Durerea nu-l va copleşi pe poetul care îşi dimensionează viaţa şi opera de creaţie raţional, chiar dacă a fost aruncat de neînţelegerea oamenilor în trista carceră a demenţilor. Dar există în scrisorile din *manicomio* şi o atmosferă de mister care înfăşoară şi lucrurile şi stările de suflet, o senzaţie copleşitoare de necunoscut, împinsă până la halucinaţie, în vederea unei consistenţe dintr-un vast zăcământ de fantome. Există neliniştea aceluia căruia prima dată i se descopăr neexplorate, necunoscute domenii de realitate nouă. La el setea de cunoaştere este satisfăcută mai mult de poezie decât de meditaţie filosofică. El şi-a populat golurile zilelor şi nopţilor infinite de la Sant' Anna cu fantastice creaţii de vis, prelungit şi în starea de veghe. Acest mister va fi acceptat de către Torquato Tasso cu o mare nelinişte de cercetător al zonelor de umbră.

Această stare este o experienţă nouă nu numai existenţială, ci şi de artă. Niciodată în *Epistolar* Tasso nu a alterat faptele, nu a atins nucleul lor de adevăr. Delirul lui alternant a însemnat doar aspiraţia spre eliberare de atâta opresiune spirituală, o voinţă de a se mărturisi integral. Şi el a închis în *Scrisori* toate speranţele *şi* iluziile sale, visul înalt care transcende împrejurările dureroase ale vieţii şi bolii, generând patetica participare la tristeţea dominantă a încarceratului. Fervoarea sincerităţii şi adevărului întovărăşeşte paginile scrisorilor, tristele întâmplări ale unei existenţe atât de scurte în temporal, fixate de către acest credincios martor confesional, *Epistolarul*. Valoarea lui psihologică în contestabilă demonstrează sensibilitatea încordată a unui creator ca nimeni altul bântuit de pasiunea de a învălui cu poezia aspra faţă a realităţii. Epistolele trebuie să fie considerate nu numai pagini luminoase de biografie, ci parte integrantă a operei scriitorului. Mai mult decât în poezie* dezvoltarea scrisorilor conturează ferm portretul lui Tasso, însetat de cunoaştere, neliniştit de actul magic al creaţiei, conştient de nefericirea dar şi valoarea sa, voind să nu se considere un exclus din mijlocul semenilor pe care încerca, să-i sensibilizeze la chemarea poeziei. El aspira să fie un „cittadino della terra" şi nu un exilat al cetăţilor Italiei, o monadă a universului spiritual în care converg toate entităţile şi creaţia singurei făpturi raţionale. Oamenii nu sunt cruţaţi de durere, ei sunt încovoiaţi de bătaia marilor uragane, dar în flexibilitatea lor de trestie se află şi

mândra facultate de a gândi. Nu există resemnare nici în clipele tristeţei extreme şi în zilele de la Sant' Anna, nicio scrisoare a lui Tasso nu va invoca moartea eliberatoare de suferinţă ci posibilitatea de a fi activ, învingând prin opera fragilitatea şi caducitatea umană. Sub semnul impulsurilor exterioare ale realităţii şi asprei existenţe, dar mai ales sub al stimulului interior, Torquato Tasso a scris în *Epistolar* pagini de o înaltă demnitate umană, transcriindu-şi pe albele pagini adresate celor din afara zidurilor, mărturia sa despre viaţa şi arta mântuitoare.

Torquato Tasso a afirmat în repetate rânduri că şi-x scris epistolele „*con poco studio*", fără a se îngriji de acurateţea lor stilistică, de construcţia lor armonică. Dar trebuie arătat că aceste documente, atotlămuritoare pentru o exegeză care ar permite înţelegerea sufletului poetului, se revendică de la o elaborare îndelungă, cu toată impresia de spontaneitate. Se pare că el şi-a exprimat dorinţa ca să fie publicate, chiar în timpul vieţii, o culegere de două volume. El a avut deci preocuparea de a le îngriji din punct de vedere literar, şi frecventele ştersături şi reveniri, amendamente şi paragrafe adăugite, demonstrează că el le considera, o parte integrantă a operei sale literare.

Uneori extensiunea scrisorilor echivalentă cu mici tratate de poetică se concentrează la dimensiuni sintetice, pentru a pune mai mult în lumină un anumit eveniment sau o stare sufletească. Preocuparea de desăvârşire a prozei se manifestă în stilul direct, în fluiditatea lui melodică, fără amplitudinea goală a retorismului: „*E perb abbiamo quas t sempre*, *un discorso rapido e vario*, *un periodare flessibilissimo*, *un iinguaggio per* nient'*aflatto drcaicizzante*, *oiroppo letterario*, *mă vivo e fresco*, *tanto da poter passare tuttavia per moderno*, *ben meglio di quello d'un Bembo*, *o d'un care*. *E*, *di qnando* în *quando*, *qnalche gioiello*, *qualche piccolo capolavoro*."*!" 6*

Caracteristica principală a stilului *Scrisorilor* este deci expresivitatea comunicării imediate într-un ritm dinamic, nelipsit de eleganţă iar limbajul lor are podoabele simple dar luminoase ale altor pagini de maximă potenţa expresivă din opera lui Torquato Tasso. Evocarea stărilor sufleteşti, coerenţa dezbaterilor literare, polemica implicită, căutările de motive tematice, exaltarea creaţiei literare, singura operă a omului care se opune trecerii sale în univers, trezesc şi astăzi un interes puternic nu numai al cercetătorilor ci şi al oricărui

cititor al lui Torquato Tasso.

*

* * *

Perioada de claustrare în Sant' Anna se dovedeşte fecundă şi pentru *Rime*-le lui Torquato Tasso. Lirica este vastă, aproximativ două mii de poezii, care ne fac să-i considerăm drept cel mai fecund poet al secolului său. Cu toată influenţa lui Petrarca, influenţă care a putut copleşi poeţi de talent minor, *Canţonierul* lui Tasso poate să fie considerat printre cele mai originale producţii lirice ale literaturii italiene. Îndeosebi este demn de a fi luată în seamă culegerea lirică a lui Tasso pentru profunda vibraţie personală manifestată în descrierea temelor predilecte: durerea sufletului, totdeauna neliniştit, îndoielile în aspiraţia spre seninătate şi pacea care niciodată nu poate fi aflată. Caracteristica majoră a liricii lui Tasso constă în extraordinara sa sensibilitate, profunzimea lirică, armonia structurală a versurilor, muzicalitatea lor încă nemaiîntâlnită în literatura italiană.

Într-adevăr, Tasso poate fi considerat ca poetul inimii, ca unul dintre cei mai valoroşi artişti moderni ai sentimentului. Poate fi adus un prim exemplu câteva versuri care îl indică pe Tasso – om al Renaşterii – poetul care aspiră şi el – într-o plenară senzualitate – să culeagă trandafirul simbolic, pentru a se bucura de viaţă şi de iubire, nu altfel decât Horaţiu ori Lorenzo de' Medici:

„… *Viviamo*, *amiamoci*, *o mia gradita Jelle*, *edra sii tu* che il care *tronco abbraccia baciamoci*, ei *baci ele lusinghe taccia chi non ardisce annoverar le stelle*". 47

…Şi cine ar putea să recunoască pe acela care considera religia ca o fatalitate şi că a i se opune echivalează cu păcatul, într-un sonet (alături de Francesco Petrarca, Torquato Tasso poate să fie preţuit printre cei mai mari sonetişti ai literaturii italiene), pe acela care se găsea asaltat de atâtea îndoieli şi care dorea să se scuze în faţa Inchiziţiei, în versurile următoare pătrunse de un senzualism aproape lasciv:

„… *Godiamo amando*, *e un dolce ardente zelo queste gioie notturne în noi rinnova*.

…*Pera il mondo e rovini – a me non cala*. Se *non di quel che piu piace e diletta*".48

Şi mai departe revine un vers şi el tipic rinascimental, prin sublinierea materialităţii dar şi a caducităţii vieţii „*che*, *se terra saro*,

terra ancor fui”. 49

Rimele lui Tasso trebuie să fie considerate ca un răspuns al comandamentului estetic de *nulla dies sine Unea*, o demonstraţie de permanentă strădanie, un continuu travaliu intelectual. Ele alcătuiesc, în complexitatea lor, o unitate estetică, acordată de expresivitatea limbajului. Ele semnifică şi o deschidere continuă, un dialog al autorului cu realitatea, cu căutarea neliniştită de răspunsuri la întrebări existenţiale, având şi importanţa, amintită şi în cazul *epistolelor*, a unui jurnal intim de notaţie şi de creaţie, o oglindă fidelă a vieţii individuale dar şi o cronică a evenimentelor exterioare. Se poate face chiar şi afirmaţia că Tasso este un scriitor care a vrut să se afle în afara vieţii la curtea ferrareză, pentru a putea contempla în seninătate. Chiar şi elementele autobiografice din această perioadă în care Tasso aparţinea mediului seniorial, el era mai mult un „*nobil servo*” decât un „*compagno*”, şi participarea sa se afla sub vălul unei măşti care îi permitea să participe la jocul dramatic fără a fi recunoscut în structura sa de creator. Fără nicio îndoială că afirmaţia că Tasso este prin excelenţă un poet liric este un loc comun nu numai al exegezei literare ci şi al oricărui cititor. A fost totdeauna doritor de a revărsa asupra lucrurilor şi oamenilor supraabundenţa sufletului său, capacitatea de a asculta vocile multiple ale naturii şi oamenilor, posibilitatea de a discerne şi distinge în complexitatea vieţii, ceea ce este vibraţie sinceră, exprimarea corală a caducităţii. El nu poate fi considerat un poet al raţiunii suficiente (n-a fost niciodată un creator dedicat meditaţiei), ci o voce clară a izvoarelor interioare. În itinerariul său liric el străbate toate etapele unei cunoaşteri perfecte a liricilor anteriori. A izbutit să adauge pe trunchiul uscat al petrarchismului, mlădiţele sensibilităţii sale, ecourile poeziei elenice a lui Safo sau Pindar, imaginile aeriene ale lui feocrit, senzualitatea lui Anacreon. El nu a mai făcut, ea majoritatea liricilor europeni „*la scimia de Petrarca*”, imitaţia până la „maimuţăreală” care a inundat întreaga poezie, timp de două secole. De la noua vibraţie a melancoliei sale care se diferenţiază de a poetului madonei Laura, se revendică o serie de voci poetice clare, în apusul unei alte epoci de tranziţie istorică, aşa cum vor fi Chiabrera şi Marino. Pentru un poet ca el, erudit, cunoscător al poeziei înscrise în valorile nemuritoare ale trecutului, tehnica versului atinge o culme a expresivităţii. Studiul tehnicii literare putea să-i poarte în anii tinereţii spre Vergiliu, al cărui cânt de „*celeste sirena*” îi

va răsuna în urechi şi suflet întreaga viaţa, în el va fi totdeauna prevalent însă sentimentul asupra meditaţiei, spontaneitatea asupra reflexiei. Iar sensibilitatea lui sentimentală se dovedea totdeauna mobilă, neputându-se fixa în dimensiuni prestabilite. Există din aceste motive o imposibilitate de a afla o unitate de motive şi teme fundamentale aptă să se exprime în forme cuprinzătoare. Un exeget trebuie să se străduiască, îndelung, fără prea fericite rezultate, să se orienteze în pădurea uneori cu o vegetaţie luxuriantă dar inestricabilă a liricii lui Tasso, pentru a afla puncte de reper, poteci orientative. În sub ectivismul primordial al personalităţii lui se află începutul şi sfârşitul itinerariului său liric. Generată de realitatea interioară şi exterioară, lirica *Rimelor* este dominată de impresionismul care caracterizează orice natură spontană. Călătorind în viaţă, Tasso are impresii pe care le notează imediat, transfigurate instantaneu în oglinda poliedrică a sufletului său atât de sensibil. Perfecţiunea tehnicii de artă însoţeşte spontaneitatea inspiraţiei acestei individualităţi creatoare care a izbutit să reînnoiască, prin sensibilitate, un gen literar în involuţie petrarchizantă. Tasso, în scrierea celor două mii de poezii (ce forţă telurică în această manifestare spirituală!), a demonstrat: desigur şi o virtuozitate de profesionist al literelor. El a ştiut să diversifice, în gradaţiuni şi tonalităţi diferenţiate, motive şi teme, care desigur nu erau prea multe. Abilitatea lui de tehnician n-a abuzat de ornamentarea excesivă care înăbuşise multe glasuri ale artei verbului contemporan.

S-ar putea spune încă o dată că Torquato Tasso ar fi vrut să plimbe (cum avea să facă Stendhal) oglinda personalităţii sale pe drumurile pe care trebuia să le străbată. El ar fi vrut ca lumea şi realitatea să aibă dimensiunile armonice ale idealului său estetic. Contemplarea lui nu era pasivă, ci dinamică, în confruntarea cu realitatea înconjurătoare, căutând să se oprească asupra elementelor care se învecinau cu viziunea lui despre lume. În reprezentarea realităţii căuta corespondenţele sufletului său doritor de simetrii ideale. Timpurile care îl înconjurau nu erau desigur faste unei asemenea atitudini, unei asemenea voinţe estetice de a se manifesta liric, participant totdeauna activ la spectacolul vieţii. Există în el dorinţa de a se reînnoi în perpetuitate, de a fi în permanenţă o fibră sensibilă, un seismograf al fiecărui cutremur existenţial chiar dacă nu avea intensităţi demne de a fi semnalate celorlalţi oameni. Intensitatea

vibraţiei continue i-a acordat starea de neliniște şi melancolia specifice unui liric vibrând de emoţii plenare şi primind semnale de frumuseţe cărora nu le poate răspunde. Valoarea *Rimelor* este a psihologiei celui mai mare liric italian de ia Francesco Petrarca, istoria minţii şi sufletului său, în diferitele etape ale vieţii, notaţii de jurnal existenţial căruia i se destăinuie cu aceeaşi intensă sinceritate ca şi *Epistolarului*. Exista şi la Torquato Tasso îl *dissidio interioare*. Mai mult decât asupra altora, poetul s-a aplecat asupra fântânii sufletului său. Plecând de la propria individualitate, el a căutat să înţeleagă întreg genul uman, umanitatea care oscilează, de la originile sale între formă şi conţinut, între *amore sacro e amore proţano*, între trup şi suflet, între instinctualitate şi raţiune, între sensibilitate şi meditaţia profundă. Lirica lui Tasso, cu toate unele versuri encomiastice, nu este poezia unui poet-curtean, iar cizelarea ei rafinată, senzualitatea care o traversează nu aparţine unui poet care se exprimă dezordonat, fără a da ascultare acelui canon estetic, atât de fericit determinat de Dante Alighieri, în „*lo fren* dell'*arte*". Tasso a urmat acest canon echivalent cu concordanţa perfectă între fond şi formă chiar atunci când a trebuit să se exprime în artă, conjunctural. El a depăşit curba involutivă a petrarchismului în realismul versurilor sale care nu mai intonau cerurilor şi ideilor platonice ci erau străbătute de un luminos filon realist. Freamătul hedonistic al *Amintei* nu încetează în majoritatea versurilor *Rimelor*, în idilismul lor naturalist şi senzual.

Iar versurile conjunctural encomiastice nu au accentele linguşitoare ale unei poezii total adulatorii. Lor le-a putut afla „*trăsături fericite*" un scriitor, poet cetăţean ca Ugo Foscolo care ura ca nimeni altul poezia de ocazie. Deşi trebuie să recunoaştem că seniorii marilor cetăţi italiene ale Renaşterii îşi exercitau mecenatismul lor excepţional, pentru a trece la nemurire nu prin gloria cucerită cu armele, ci prin pana exaltatoare a virtuţilor lor, aparţinând scriitorilor stipendiaţi de la curţile lor. Nu sunt lipsite de ecouri sonore vaste aceste versuri care exaltă fapte demne de a fi transmise viitorului prin materia nepieritoare a artei.

Vălul general elegiac care înfăşoară *Rimele* este ţesut din aspiraţiile fără realizare ale visurilor poetului, ale violenţei care s-a exercitat asupra lui de către destinul contrar. Sensul acesta elegiac domină poezia chiar atunci când ea a fost scrisă ocazional. Fluiditatea versurilor acordă caracteristica artei verbului chiar conjuncturii, ca şi

sensibilitatea tassiană în care stări sufleteşti fuzionează cu natura înconjurătoare.

Există dominantă unda autobiografică care traversează constelaţiile nefaste ale destinului căruia nu i se poate sustrage, există profunda nostalgie după cărările pierdute al e copilăriei, singurul tărâm al seninătăţii sale. Există şi speranţa de a străbate pământuri şi ceruri mai ospitaliere, dar totdeauna prăbuşită în pulbere. De la el începe o nouă era poetică în literatura italiană. Depăşind petrarchismul recapitulat de atâţia versificatori, el deschide perspectiva barocului şi a simplităţii itinerariului în natură al Arcadiei. Reconsiderarea *Rimelor* lui Tasso nu pune în lumină numai străluciri fragmentare, ci imensul travaliu de decantare literară, de dinamism, de evoluţie spre formele moderne ale liricii. Ele concentrează o finalitate etică aptă să se exprime în forme rafinate, generate de o persistentă cizelare. Există o atmosferă spirituală certă în *Canţonierul* lui Torquato Tasso, decantată în muzicalitatea formei, într-un sens metaforic remarcabil, într-un lexic complex. Emoţia întovărăşeşte fiecare gând, fiecare vibraţie a sensibilităţii.

Într-adevăr, facultăţile melodice ale *Ierusalimului liberat*, virtualitatea sa fluidă domină şi aceste alte expresii ale sensibilităţii unui liric esenţial care se exprimă totdeauna pe sine însuşi. În orice personaj al versurilor sale, în orice împrejurare este totdeauna prezent el, Torquato Tasso.

Canzone al Metauro sub acest unghi este o caracteristică manifestare, o artă poetică a liricii lui Tasso, expresie a intensităţii emoţionale a unei sensibile conştiinţe poetice, este un strigăt emblematic, sfâşietor, împotriva sorţii. Rupând vălurile iluziei visului poetic, se poate atinge realitatea care este de duritatea diamantului, fără a-i avea însă luminile.

Lirica lui Tasso, aşa cum a fost modelată de mediul cultural ferrarez, a putut să aibă aparenţele unei forme *cortigiana*, dar nu orientarea primordială. El a putut să cultive genul spumos al madrigalului, acea atitudine hedonista pe care nici carcera de la Sant' Anna nu va face-o să dispară, cu toată opresiunea sa. Lirica sa iniţială are şi caracteristica experienţei sentimentale pe care Torquato Tasso a avut-o ca tânăr gentilom, oaspete ales al cartei seniorale. Va coborî pentru a-i lumina existenţa nu o *donna angelicata* venită din înălţimi eterate pe pământul încărcat de tristeţe şi ispite, pentru a arăta

poetului dreapta cale, aşa cum o făcuse divina Beatricei Portinari. Va coborî într-o aureolă puternică, aptă să lumineze apele fluviului impetuos Brenta, o tânără, nucleu al poeziei de început, încorporată în forma sensibilă nu numai vederii ci şi senzualităţii tactile. Este prima apariţie feminină din poezia tristului autor viitor al iubirilor fără fericire din *Ierusalimul liberat*. Avea cincisprezece ani, ca Julieta veroneză, şi frumuseţea îngerilor botticellieni, cu părul lung revărsat pe umeri, în fosforescenta blondă a Laurei lui Francesco Petrarca. Era o *damizella d'onore* a principeselor şi numele ei trece în literatura vremii, glorificat de poetul naiv şi încrezător, Lucrezia Benddio. Poetul petrarchiza desigur, dar se pot constata în aceste prime poezii de iubire şi accentele originale ale unei sensibilităţi moderne, ale unei vibraţii melodice care îl poartă dincolo de corul vast al celor care psalmodiau lungi litanii, imitând pe primul liric al literaturii din Trecento. Tasso a străbătut întreg itinerariul unui îndrăgostit, fascinat de prima iubire, fascinat de orice gest şi pas al iubitei, încercând să transfigureze, cu spontaneitate şi graţie, impresiile pe care le punea, cu o puternică emoţie totdeauna, de la „obiectul" sentimentului său pasional. Nu va fi lipsit nici de suferinţa îndepărtării şi nici de aceea ultimă de a fi părăsit total de iubită, care se va căsători, desigur cum se întâmpla totdeauna în biografia poeţilor, ca altcineva. Dar trebuie arătat că ea i-a păstrat o sinceră prietenie şi a avut prilejul să-i fie favorabilă în raporturile încordate ale lui Tasso cu curtea seniorală a Ferrarei.

În raport cu filiaţiunea motivelor petrarcheşti din lirica de iubire a lui Tasso, se poate afirma caracterul extrovertit al versurilor sale. El nu meditează, analizând profund în substraturile interioare, este dinamic, pasional în descrierea sentimentului pe care îl încearcă. Notaţia lui în acest breviar de iubire al primului ciclu al *Rimelor* este cvasi-instantanee, rapidă, nervoasă. El nu se dovedeşte a fi, iniţial, un explorator în psihologia iubirii, nu încearcă să analizeze prin coborâri interioare. Preferă exteriorul care se rezolvă într-un flux de imagini strălucitoare. Dar adolescentul este totdeauna sincer, necontaminat de motivele precursorilor, realist în notaţiile sale, dincolo de orice prejudecată. Există desigur şi contrastul determinat de neîndeplinirea visului de iubire, de aspiraţiile sale existenţiale, un amestec de idealitate şi realism, elanul tinereţii care se considera total învingătoare şi obstacolele convenţionale. Există acest sens al

neîndeplinirii dar el nu anulează un anumit echilibru psihologic al *rimelor* de iubire.

În adolescenţa nu numai poetică a lui Torquato Tasso mai poate străluci un astru. Este graţioasa (nume predestinat pentru poezie), Laura Peperara, căreia poetul i-a dedicat un ciclu liric caracterizat de o sinceritate sentimentală, dincolo de pompozitatea retorică a unor versificatori contemporani. Claritatea stilului conturează un conţinut linear, un nucleu iradiant de frumuseţe care se oferă unui contemplator ca şi în extaz. Altfel decât Laura, simbolul poeziei lui Petrarca, Laura lui Tasso este o prezenţă vie, o cristalizare a visului umanist despre dragostea care trebuie să fie purtătoare a fericirii într-o epocă crepusculară.

Rimele acestei perioade se diferenţiază şi prin excepţionala lor facultate expresivă. Se poate afirma că totdeauna filonul erotic în poezia lui Tasso este întovărăşit de un acompaniament muzical de un suprem rafinament melodic. Iar peisajul înconjurător reflectă o asemenea stare sufletească totdeauna în raport de omogenizare. Un exemplu reprezentativ este faimosul madrigal *Ecco mormorar l'onde*, în care ritmul dinamic al versurilor este în concordanţă perfectă cu bătaia inimii poetului îndrăgostit, care îşi declama patetic iubirea în faţa unei naturi participante. Pe versurile lui preclasicul Claudio Monteverdi a creat o muzică pe care n-o credem superioară fluidităţii melodice a verbului liric al lui Tasso. Cel mai de seamă madrigalist al secolului al XVI-lea revela nu numai înclinarea către contemplaţie ci şi voinţa de a se bucura de sărutul fiinţei iubite. Orice ocazie este nimerită a fi un punct de plecare, un centru vibrator al emoţiei care se va transforma în poezie. Idealul versurilor de iubire din *Rime* este acelaşi din pastorala *Aminta*, o iubire senină care să nu fie agitată de durere, în care să aibă parte egală şi sufletul şi trupul. El este atras în această primă perioadă numai de frumuseţe şi de zonele idilice ale seninătăţii. „*Asemeni privighetorii* – putea să scrie Goethe –, *Tasso face să răsune pădurile de plânsul armonios al unei inimi prea plină de* iubire şi într-adevăr, madrigalistul intonează îndelung sentimentului erotic care corespunde într-un mod miraculos înclinării sale specifice spre armonie. Madrigalul se dezvoltă în special în jurul unor motive graţioase, caracterizat de un joc continuu de imagini, de metafore şi analogii desprinse din natura senină pe al cărui fond se proiectau figuri feminine cristaline în fragilitatea lor. În cazul estetic al unor

poeţi mai puţin înzestraţi genul putea să cadă în convenţional, dar sincera vibrare sentimentală însoţită de armonie îl salvează pe Tasso de la monotonie.

Se poate vorbi, în cazul *Rimelor* lui Torquato Tasso, de o operă „deschisă", desigur în alt sens decât de *opera aperta* a lui Umberto Eco. Nu există o arhitectură închisă în liniile ei de simetrie ca în *Ierusalimul liberat*, nu există un centru geometric ca în *Canţonierul* lui Petrarca sau în *Vita Nuova* a lui Dante Alighieri. Motivul dominant al acestei opere este deschiderea către conjunctural, către ocazia care este cauza primă a versificării. Multiplele stimule ale evenimentului germinează florile rare ale poeziei din *Rime*, ca şi experienţa existenţială. Uneori tonul madrigalului este demn de gentilomul *cortiggiano* şi nu de autorul capodoperei *Ierusalimului liberat*. Aşa de exemplu când poate să ajungă la a plânge moartea Violinei, căţeluşa serenisimei ducese de Ferrara, demnă de a fi onorată pentru graţia şi credinţa faţă de nobila stăpână. Madrigalistul impenitent poate invidia şi moartea unui ţânţar care şi-a aflat drept loc al înmormântării sânul palpitând al unei frumoase doamne din Ferrara. Insecta minusculă se poate considera mai fericită decât însăşi mitica pasăre Phoenix, a cărei ardere pe rug îi asigură reînvierea din propria cenuşe. Dar există şi motivul de *amărâtă turturea*, predilect şi Văcăreştilor noştri, în versurile de lamentaţie scrise la cererea prietenului G'ulio Mosti la moartea tinerei sale soţii:

„… O, *vaga tortorella*, *tu e la tua compagnia ed io piango colei che non fu mia*.

Mizera vedovella, *tu sovra* îl *nudo ramo*, *a pie del secco tronco io la richiamo*:

mă l'aura solo e-l vento risponde mormorando al mi-o *lamento*…"

50

Madrigalul continuă într-un alt portret de fluture mort şi el pe sânul unei frumoase, nu altfel decât invidiatul ţânţar.

Comparabil cu madrigalul văcărescian: „*oglinda de ţi-ar arăta*, *întreaga frumuseţea ta*" (ar fi interesant un studiu comparatist de motive şi filiaţiuni), este cel scris de Tasso, în care imaginea femeii iubite răsfrântă în apele clare ale oglinzii ar putea genera actul narcisian al îndrăgostirii de propria-i fiinţă.

Versurile encomiastice sunt o altă treaptă obligatorie a unui scriitor stipendiat de mecenatismul senioral. Creaţia ocazională se

resimte de la voinţa care determină şi nu de la sent'mentul care covârşeşte. Cititorul modern nu poate adera la o astfel de artă circumstanţială, cerebrală totdeauna. Versurile de panegiric sunt totdeauna reci, îngheţate în rigiditatea lor voit solemnă, în retorica sonoră a frazelor care se rostogolesc raţional, fără inspiraţia artei. Versurile acestea acuză conformismul general al ideologiei epocii Contrareformei. Epoca nu mai exaltă omul ca individualitate creatoare, ci autoritatea tutelară, principiile consolidării sale, politice şi religioase. Lipseşte sufletul animator al acestor construcţii de artă ocazionale. Dar şi în cazul acestei lirici encomiastice se poate aplica teoria fragment ţarismului care pune în valoare totuşi prezenţa suflului poeziei, spontaneitatea, vigoarea, care nu pot fi eliminate definitiv. Există chiar şi o caracteristică eroică a unor versuri în care sunt exaltate fapte de arme şi virtuţi seniorale.

Trecerea de la lirica d'amore la cea encomiastică se face simţită în diferenţa de tonalitate expresivă. În realitate, chiar în poezia sa de elogiu, Tasso se diferenţiază de corul contemporanilor săi. La el şi această orientare este proprie spiritului său original, o altă formă structurală a sensibilităţii sale. Nu jertfeşte decât parţial modei generale impuse de societatea contemporană. A elogia semnifică pentru el o recunoaştere obiectivă faţă de forţe ale minţii şi sufletului care îl transcend pe omul obişnuit. Personajele elogiului sau aparţin unei mitologii moderne, create de un poet care afla tonalităţi solemne, culori maiestuoase, spre a le împodobi. Perspectivele pe care le deschide fastul unei curţi seniorale ca aceea a Ferrarei sunt vaste şi un poet care aspiră şi la o carieră mondenă nu poate să ignore figurile care populează un asemenea mediu. Este evident că privirile creatorului de artă într-o asemenea fază nu se înclină asupra reprezentanţilor altor clase şi medii. Trebuie făcută şi afirmaţia, care îl smulge pe Tasso elogiatorul din anumitul conformism al unei asemenea orientări, că el întovărăşeşte exaltarea personalităţilor cu sublinierea sentimentelor atât de caracteristice sensibilităţii sale. Nu lipsesc sensurile cardinale ale personalităţii sale creatoare, caducitatea, fuga ireversibilă a timpului, moartea anihilatoare, strădania zadarnică a oamenilor de a învinge timpul devorator, durerea copleşitoare. Există şi o tehnică artistică de basorelief, în exaltarea trecutului pentru a-l pune în contrast cu prezentul de involuţie şi suferinţă. Deci se descopăr şi în acest ciclu reverberaţiile

specifice ale lirismului autorului *Ierusalimului liberat*. Aşa este într-adevăr o lungă litanie, ciclul versurilor adresate *fiicelor Renatei* (Eleonora şi Lucrezia d'Este), o emoţionantă confesiune a poetului (aflat atunci la Sant' Anna), în care îşi deplânge trista condiţie umană, echivalentă, în prostraţia spirituală, cu a unui animal lipsit de raţiune. El îşi poate mărturisi, cu o sinceritate absolută, toate vinile pe care şi le poate descoperi, în dorinţa de a fi înţeles şi smuls din carcera care îi I mita orice orizont. Această confesiune în versuri este un strigăt cutremurător al poetului adresat nu numai celor puternici ci şi întregului său trecut, care îi apare, prin contrast, simbolul fericirii. Aşa sunt şi versurile adresate însuşi ducelui Alfonso, de un robust realism, o altă autoanaliză nemiloasă, încercare de pictare a unui autoportret sumbru, al unui om atins de nesfârşite mizerii materiale şi morale. Vibrează în aceste versuri voinţa puternică de a evada din prezentul intolerabil al durerii, aspiraţia către zonele imposibile ale fericirii, constantă stare sufletească a lui Torquato Tasso.

Dar majoritatea versurilor encomiastice fusese scrisă în anii de intensă trăire în cercul rafinat senioral şi chiar tehnica mijloacelor expresive se revendică de la eleganţa şi rafinamentul formal, de la armonie şi fluiditate. Pentru Tasso. dincolo de motive şi teme, arta este totdeauna interferată de unda existenţială, este o necesitate supremă căreia nu i se poate sustrage, în nicio clipă a vieţii.

Şi în ciclul de versuri în care predominant este motivul şi tema religioasă se manifestă sentimentul unei participări cerebrale, al unei voinţe de a executa demonstraţia unor canoane impuse. Religiozitatea în cazul *Rimelor* are aceleaşi caracteristici ca şi desfăşurarea capodoperei, revendicându-se mai mult de la forme decât de la profunde structuri interioare. Nu există o emotivitate religioasă asupra căreia să se reverse sensibilitatea caracteristică. Există o schemă tradiţională contemporană pe care Tasso nu izbuteşte decât rareori s-o împodobească. Şi când o face (din nou se poate aplica teoria fragmentarismului), pune în relief tot propriile sale stări sufleteşti, constante în descrierea neliniştilor sale generale, a durerii, a conştiinţei timpului care trece, a complexului de culpă generală. Este mai degrabă vorba de o etică austeră a unei personalităţi conştientă de propria valoare, decât de o morală a unei mistici ascetice. Nu se poate refuza însă recunoaşterea unei sincerităţi autobiografice, respingând afirmaţia că versurile ar fi expresia unei ipocrizii conjuncturale, menite

să demonstreze un zel fariseic.

Dar versurile scrise în carcerele de la Sant' Anna sunt strigătul de durere, cântul general de tristeţe şi de rugăciune ale marelui poet. Lacrimile inundă oricare dintre versurile dramei existenţiale din oribilul spital al demenţilor. Se deplânge prezentul de tenebre, nu atât de mult cel exterior cât cel al sufletului, se aspiră cu toate puterile dominate de boală şi de suferinţă către lumină şi libertate. S-a putut face o apropiere între *Tristele* lui Ovidiu şi versurile de la Sant' Anna scrise de Torquato Tasso, prin paralelismul *relegării*, al exilului, al neputinţei de a mai trăi în fastul şi splendoarea trecutului. Exilatul de la Ţărmurile Mării Euxin se lamenta îndelung la amintirea gloriei pierdute, la neputinţa de a trăi între barbari, încarceratul de la Sant' Anna se ruga îndelung pentru a redobândi libertatea dincolo de zidurile unui univers concentraţionar. Comparaţia paralelă nu se poate susţine decât pentru o tonalitate generală a nostalgiei după trecut, Ovidiu fiind exilat pe ţărmuri luminoase cu anotimpuri nu atât de severe primăvara, vara şi toamna. Se mai poate susţine comparaţia prin finalitatea versurilor care imploră rechemarea la viaţa trecutului, rugăciunile care cer să înceteze condamnarea care izola.

Mai mult decât Ovidiu, Tasso nu este numai un prizonier nefericit, el poate prefigura şi o mare victimă a stărilor de lucruri contemporane.

Lirica scrisă în închisoarea de la Sant' Anna semnifică o analiză continuă, o reflectare neîntreruptă, introspectivă, o sondare minuţioasă în straturile cele mai secrete ale personalităţii poetului. Ea întovărăşeşte, ca un martor credincios, ca o oglindă fidelă, întregul itinerar al lui Tasso, în psihologia nouă a unui nou comportament, mereu în mişcare. Stările psihice generate de solitudine, dar mai ales de imposibilitatea de a putea accepta condamnarea pe care o considera fundamental injustă, sunt de o mobilitate extraordinară. Pentru el încarcerarea semnifică pierderea oricărui ideal şi victimă a egoismului celor puternici, poetul va protesta sau va implora în permanenţă. Niciodată nu au existat accente de mai profundă sinceritate în lirica lui Tasso, o intensă sensibilitate fremătătoare. Există o gradaţiune excepţională în versurile scrise în carcera de la Sant' Anna, corespunzătoare treptelor pe care coboară abaterea sufletească a poetului.

O primă stare psihică este a melancoliei care nu mai este

echivalentă cu deziluzia neîmplinirii unui luminos ideal de visător impenitent. Melancolia de la Sant' Anna este ca drapelul negru al tristeţii lui Baudelaire, plantat pe craniul poetului aflat în prada neliniştii atroce. Este un sentiment al culpei, care se poate transforma din imagine fugară, în idee absolut obsesivă. Ascultându-şi vocile interioare Tasso coboară în prăpastia disperării.

O altă treaptă, dincolo de zonele întunecate ale melancoliei, este *la noia*, cuvântul cvasi-intraductibil neavând în concepţia sa echivalentul de plictiseală, ci mai mult sensul învechit de tristeţe copleşitoare. În carcera de la Sant' Anna, Tasso străbate greu infinitul pustiu al izolării, lipsit fiind de facultatea de a fi activ, de a fi un participant la întâmplări şi fapte umane. Meditaţia lui în claustrare îl purta spre neliniştea şi nesiguranţa aceluia care nu mai poate întrevede viitorul, spre îndoiala aceluia care nu se mai poate afirma cu întreaga sa energie intelectuală, acum suspendată în izolare. Sentimentul tristeţii devine, cu trecerea zilelor şi nopţilor de la Sant' Anna, o dominantă absolută. Nu mai există speranţe, nicio stea nu mai luminează pentru el la un orizont barat de gratiile închisorii. A dispărut şi facultatea magică a poeziei care putea acorda iluzia trăirii intense. El pierde încrederea în arta versului care nu numai că nu poate acorda nemurirea, dar nu poate face să cadă nici măcar zăvoarele unor porţi care îl izolează de viaţa adevărată. El nu mai are nici puterea de a-şi construi, dincolo de ziduri, o lume luminoasă, a imaginaţiei sale creatoare, o uriaşă oglindă a visurilor sale. El se izbeşte de zidurile reale ale închisorii dar şi de cele ridicate de pierderea speranţei. Afirmă însă în permanenţă, cu o superbă neîmblânzire, sentimentul superiorităţii artei asupra oricărei alte creaţii umane, chiar atunci când disperarea îl face să se simtă ultimul dintre muritori. Expunând direct condiţia sa umană, Tasso devine şi un frenetic protestatar, aflat pradă nu inerţiei pasive, copleşit de tristeţi, ci şi unor adevărate crize de nervi, care se rezolvă în mari strigăte frenetice. Ar fi de dorit ca psihanaliza să fi fost o metodă de cercetare în manifestările de artă ale ciclului de la Sant' Anna. Tasso nu s-a putut adapta la condiţiile închisorii şi nu este nevoie ca un exeget să fie medic psihiatru pentru a descifra sensurile straniilor versuri care oglindesc neobişnuite fenomene psihice, consecinţe ale impactului violent al unor date din universul concentraţionar. Există în versurile de la Sant' Anna capacitatea de a descrie, în detalii, stările sufleteştii

provocate de condiţia încarcerării la care nu se putea adapta. Straniile fenomene psihice, pe care le descrie şi în *Scrisori*, sunt percepute cu o rară subtilitate, cu facultatea de a le putea obiectiviza şi personifica în abstracţiuni alegorice. Există chiar o preocupare de a demonstra o certă erudiţie, mai ales în domeniul mitologiei, din care sunt extrase cele mai multe imagini şi termeni de comparaţie. Impactul dintre realitatea constrângătoare şi fantezia care poate acorda evadarea dincolo de gratiile închisorii, se rezolvă în fluiditatea melodică a unei perpetue elegii. După exploziile iniţ ale r. le tumulturilor psihologice, în ciclul de versuri de la Sant' Anna, peste sufletul poetului se întinde apa neagră, profundă a unei resemnări, a unei inerţii generale. Revolta nu mai este primul element motor al psihologiei înlănţuitoare, iar cuvântul dur, care putea lovi în inerţia înlănţuitoare se încarcă de tristele note ale tristeţei fără speranţă. Într-un sonet adresat lui Scipione Gonzaga, sentimentul disperării a căpătat profunde tonalităţi, în descrierea dantescă a „*mormântului celor vii*" în care se afla închis, şi în nesiguranţa totală că vocea plânsului lui va mai putea fi auzită.

Este clar că versurile de la Sant' Anna concentrează, ca şi *Scrisorile* din acei lungi şapte ani, lunga confesiune a lui Tasso, condiţia sa de învins de către destinul advers. Intensul chin al celui încarcerat se manifestă mai mult în accentele îndurerate ale elegiei, decât în vibraţia profund dramatică a tragediei, în care eroul este doborât după ce a luptat până la ultima clipă, demonstrându-se, până la urmă, chiar în prăbuşire, superior destinului fatal. În starea lui de tulburare continuă, de nelinişte, Torquato Tasso nu se poate înscrie între cei puternici, între dominatorii sorţii. El este, până la urmă, un învins, care nu poate rămâne, sub lovituri, un stoic care îşi duce până la capăt aspra sarcină.

Chiar la Sant' Anna el a putut să înalţe imnuri encomiastice, considerând desigur că astfel i se putea deschide poarta zăvorâtă a închisorii. Dar nu se poate să nu se afirme că, în fiecare din aceste compuneri laudative, nu există implicit strigătul atât de omenesc care implora libertatea şi aspiraţia spre viaţa adevărată. Se exei difta asupra lui încă şi influenţa unor sentimente şi a unor fenomene ale naturii. Putea încă să cânte forţa benefică universală a primăverii, care redeşteaptă natura şi iubirea. Dar sentimentul dominant rămâne Moartea care poate singură să aducă liniştea oricărei suferinţe a omului, călător pe drumurile întunecate ale pierderii speranţei.

Tasso totuşi nu poate să fie considerat un poet înfrânt al durerii. Judecata lui Leopardi în *Zibaldone* poate să pară şi astăzii foarte potrivită:»…*E io credo che le continue sventure del Tasso sieno îl motivo per cui egli în merito di originalită e d'invenzione resto inferioare agii altri tre' sommi poeţi italiani*, *quando il suo animo per sentimenti*, *afletti*, *gratidezza*, *tenerezza ecc*., *certamente* îi *uguagliava se non Li superava*, *come apparisce dalie suc lettere e da altre prose*" 51. Şi Ugo Foscolo putea să considere că perpetua muză a lui Tasso a fost durerea care i-a inspirat versuri atât de frumoase încât ar fi greu să mai fie aflate în opera altor poeţi, pentru că puţini au putut să fie tot atât de mari ca el dar niciunul nu a putut să fie mai nefericit. Foscolo nu şovăia să-i considere demn de a fi pus alături de Dante şi de Milton.

Este clar că *Rimele* lui Torquato Tasso, chiar dacă nu au putut să fie preţuite de către Francesco de Sanctis, nu se pot înscrie în lunga serie de versificări convenţionale a *rimatorilor* din Cinquecento. Convenţionalismul lor acuzat de istoricul literar are un punct de plecare conjunctural dar peste ele flutură spiritul adevăratei poezii. Continuul raport între sentiment şi lumea naturii este o altă caracteristică neconformistă a poeziei ca şi inconfondibilul patetism. Îndeosebi când obiectul poeziei este propria viaţă. *Rimele* lui Tasso pot să fie considerate şi o *recapitulare* a poeziei trecutului dar şi un ferm punct de plecare pentru dezvoltarea lirică viitoare a literaturii italiene. S-a mai afirmat că ceea ce Petrarca reprezentase pentru deschiderea lirică a secolelor care i-au urmat, Tasso va reprezenta pentru poeţii epocii barocului şi ai Arcadiei. Madrigalul şi sonetele curioase dedicate unor subiecte minore, moartea de păsări, de câini, de fluturi vor cunoaşte o explozie în secolul al şaptesprezecelea, până la supremul rafinament al lui Marino sau ironia contrarie a lui Parini.

Rimele lui Torquato Tasso, în secolul imitatorilor lui Petrarca îşi păstrează caracteristica de originalitate de meditaţie structurală asupra existenţei, de eleganţă a formei. Ele ar merita un studiu atent, comparativ, pentru a demonstra că sunt o etapă necesară în evoluţia artei literare poeziei italiene, marcând un moment decisiv în afirmarea unei noi sensibilităţi, a unei noi expresii formale. Versurile lui anunţă o caracteristică modernă a poeziei care nu-şi mai propune drept principală, predominanta temă, natura şi realitatea. Se desfăşoară o atmosferă într-un nou spaţiu, într-un nou scenariu, mai indefinit, se ridică vălul de pe o nouă faţă, secretă până atunci, a unei noi realităţi,

în care visul este predominant. Vocea delicată, climatul vag, străbătut de accentele nostalgiei, vibraţiile profunde ale formei, indică o nouă cale a liricii.

Nu trebuie eliminată dintr-o analiză a poeziei lui Tasso nici persistenţa sentimentului de iubire a vieţii, iubirea înţeleasă ca o expresie directă a sufletului de a se revărsa cuprinzător asupra întregii lumi. Sunt numeroase versurile în care exista reprezentări îndrăzneţe de adevărat imn înălţat bucuriilor naturale ale trăirii. Cu atât mai contrastante cu cât ele se desprind de pe fondul întunecat al nefericirilor biografice. Tasso şi-a construit o biografie spirituală prin versurile sale altfel decât Francesco Petrarca.

— La el există voinţa estetică a reconstituirii autobiografiei spirituale printr-o meditaţie intensă asupra realităţii, asupra ideologiei care determină spaţiul şi timpul trăirii sale. Dar mas ales a existat voinţa estetică de a remodela forma şi stilul în care să se exprime neliniştile dureroasei sale autobiografii. În freamătul vitalist al versurilor sale se descoperă sinceritatea de a se bucura de imaginile frumuseţii, de a se manifesta integral el însuşi, cu gândirea şi sentimentele sale. Starea de vis a fanteziei şi melancoliei se acordă în delicateţea sunetelor şi a culorilor care primesc pecetea originalităţii sale. Şi din acest punct de vedere al expresivităţii, Iasso nu poate fi defin: t un petrarchist, orizontul lui dovedindu-se mai vast ca şi intensitatea culorilor care îl conturează. Faţă de maestrul sonetului care a fost Frâneesco Petrarca, Torquato Tasso a îndrăznit mai mult, eliberându-i structurile îngheţate, frângându-i ritmurile prin alternanţe de o elegantă varietate. În special el a demonstrat o extraordinară inventivitate în a face alternant versul clasic al sonetului, endecasilabul. Toate aceste operaţii asupra expresiei i-au folosit pentru aflarea unor neîntrecute ritmuri melodice, în încrucişeri fericite de rime, de întâlniri armonice ale unor asonanţe, redând sugestiv, întreaga simetrie formală a unei construcţii aeriene în fluiditatea ei. Un amănunt al înrudirii expresivităţii formei *Rimelor* lui Tasso este prezenţa lor, a madrigalelor, sonetelor şi canţonelor în zeci şi zeci de compuneri muzicale datorate unor muzicieni importanţi, dintre care emerge Claudio Monteverdi. Se poate ajunge până la o dizolvare a ideii semnificante concentrată în cuvânt, o dizolvare în melodice vibraţii de cânt general. Ritmica versurilor structurate ferm de canoane poetice devine ondulatorie într-o dinamică fluidă şi

sugestiv muzicală. Ca nimeni altul, Tasso a relevat valoarea exemplară a muzicii, în proporţiile armonice ale versurilor sale alternante, în modularea lor contrapunctată, în gravitatea elegiacă, în cantabilitatea graţioaselor madrigale. Eleganţa ritmurilor metrice pune în relief fragilitatea de cristal a unor motive rafinate. Muzica sa aeriană nu este un verbalism retoric, ci un raport între o mare sensibilitate şi universul mereu în mişcare, în care au loc neîntrerupte metamorfoze de viaţă şi de poezie, artă pe care încearcă să o cuprindă în sugestii armonice. Rămâne uneori impresia de echivalenţă între cuv? ni şi muzică, mai mult decât cuvânt şi sens. Versurile se descarcă de greutatea conţinutului. Perfecta concordanţă între starea sufletească şi expresie se manifestă într-o combinaţie de limbaj în care sunetele şi culorile îşi răspund. Pictura şi muzica sunt artele complementare în redarea psihologiei autorului dominat de aspiraţii spre zone de inocenţă şi candoare, spre o natură complexă în varietatea de tonuri, dar nedeterminată de lumini intense ci numai de reverberaţii şi evanescenţe. *Rimele* lui Torquato Tasso se impun atenţiei prin cizelarea lor datorată strădaniilor continui ale poetului care nu le-a considerat niciodată nedemne părţi componente ale operei sale.

Pentru el, în natură şi realitate există mii de voci secrete, iar sarcina primordială a poetului e de a le pune în comunicare cu oamenii care aspiră către frumuseţea lumii. Filonul de metal preţios al *Rimelor*, care alcătuieşte şi unitatea lor, este autobiografismul poetului, expresia experienţelor sale de navigator pe „*marea nemărginită a vieţii*”, care poate fi şi un cânt universal, o expresie a coralităţii armonice a lumii, în care se pot identifica vocile singulare ale marilor creatori, ale poeţilor.

Într-adevăr, *i Dialoghi* se pot învecina cu *Rimele*, dat fiind caracterul lor autobiografic şi pot fi considerate, fără nicio îndoială, dintre cele mai realizate încercări în proză ale secolului. În număr de douăzeci şi şase (în anumite variante pot să fie considerate treizeci şi unul), majoritatea au fost scrise în timpul încarcerării de la Sant’ Anna şi în variata lor tematică se poate întrevedea oglindirea fidela a sufletului poetului şi a fundamentalelor sale idei estetice. Ele pot fi considerate şi o lungă confesiune sentimentală şi în felul acesta trebuie înţeleasă afirmaţia lui de Sanctis că trăieşte în el sufletul lui Pascal sau al Sfântului Augustin, dar „*în atmosfera aceea inchizitorială ne apare ca înţepenit în formule clasice şi în studiile platoniciene*…” 52. (De Sanctis,

este curios, nu s-a apropiat cu prea multă înţelegere de sensibilitatea lui Tasso şi nu numai în *Dialoghi* în a căror proză erudită, presărată cu exemple şi cu citate, va trebui să recunoască ampla desfăşurare a unor nobile sentimente). Există şi în *Dialoghi* adierea sumbră a neliniştii permanente, umbra ciclurilor intermitentei străluciri a unei splendide inteligenţe, dar şi un puternic sens al echilibrului, în îndrăzneala temerară a lui Tasso de a concilia filosofia de rădăcină platonică cu creştinismul. Tematica variată despre frumos, despre iubire, artă, politică, literatură şi etică este tratată cu un sigur discernământ şi pleacă de la o bază de erudiţie solidă. *Dialogurile* sunt o demonstraţie clară a acestei culturi filosofice, uneori poate eclectică, dar totdeauna orientată de luciditate şi sensibilitatea înţelegerii şi propuneri de ipoteze, de o finalitate etică, aptă să modeleze condiţia umană în sensurile adevărului şi frumosului. S-a putut scrie despre lipsa de profunzime a argumentării personajelor aflate în dialogurile filosofice, dar nu trebuie uitat niciodată că Torquato Tasso nu este un gânditor ci un poet, un creator în aria artei verbului. În structurile ei, filosofia expusă de Tasso stă sub semnul ideologiei creştine, al tomismului care cere coborârea luminilor celeste asupra omului pentru a-l face apt în descifrarea tainelor şi cauzelor lumii, dar ea este interferată de filonul puternic al unui raţionalism nu numai de tip renascentist, ci modern, de o undă a îndoielii asupra dogmelor prestabilite, echivalente într-un sens cu cartezianismu! lui *dubito ergo cogito*.

Dialogurile pot să fie comparate şi cu numeroasele tratate din Renaştere. Dar cu caracteristica lui Tasso de a se apropia de filosofia neoplatonicilor pe care o interpreta de multe ori mai mult cu ajutorul sentimentului decât al raţiunii. Dialogurile au şi un caracter enciclopedic, echivalent cu un dicţionar al noţiunilor filosofice şi culturale, înseriate cu un anumit eclectism şi cu o erudiţie care nu surprinde pe exegeţii cunoscători ai biografiei spirituale a poetului. Dar noţiunile filosofice, sub semnul lui Platon sau Aristotel, sunt supuse unui examen speculativ în care determinantă este poziţia atât de specifică a lui Tasso în faţa existenţei.

În aceste construcţii de proză erudită şi totdeauna elegantă (într-adevăr, proza lui Tasso trebuie să fie considerată drept cea mai artistică a secolului său, comparabilă cu fragmentele naraţiunilor elenice), pătrunde şi o puternică undă polemică. Micile tratate de psihologie, de etică, de poetică îşi află o construcţie şi o frazare

melodică, demnă mai mult de fluiditatea poeziei. Autorul *Dialogurilor* se dovedeşte un maestru al interpretării de texte *avant la lettre*, dovedind o facultate excepţională de analiză, în special în relevarea armoniei formei.

Dialogurile nu se înscriu în coordonatele unui sistem de gândire elaborat în termenii care se cer, ai abstracţiunii şi speculaţiei, ci ai unui comentariu sensibil al unor concepte majoritar referitoare la frumuseţea armonică a omului, singura făptură raţională din Univers. În lumina unei aure poetice care le înfăşoară, se înscriu aceste idei care nu sunt totdeauna noi, dar totdeauna supuse examenului unei excepţionale sensibilităţi de poet. Patetismul, care este o altă caracteristică a scrisului general al lui Torquato Tasso, pătrunde arzător şi în paginele *Dialogurilor*, ca şi o energie spirituală mai prezentă decât în orice altă operă a sa. Cu toată multitudinea argumentelor uneori încărcate de ostentată erudiţie, *Dialogurile* nu sunt „academice* într-o rigiditate expozitivă. Dincolo de angajarea teoretică, se presimte totdeauna participarea directă a autorului, uneori până la nuanţe autobiografice. În bibliografia pe care autorul acestei cărţi a parcurs-o relativă la Tasso, el nu a întâlnit niciunde subliniate analogia şi paralelismul acestor adevărate poeme în proză, cu nestematele dialogurilor lui Giacomo Leopardi: *Le operette morali*. Ca şi Leopardi, Tasso, autorul şi personajul principal, protagonistul *Dialogurilor* sale, îşi aşază în faţă o uriaşă oglindă introspectivă. În faţa infinitului de spaţiu şi de timp, în faţa caducităţii şi labilităţii umane, în faţa destinului advers, eroul dialogurilor lui Tasso se simte dator, el cunoscând adevărul, să-i transmită tuturor oamenilor. Nu este un pesimist care nu are încredere în capacitatea omului de a înţelege legile lumii şi existenţei. Şi cu tot patetismul participării şi interpretării, protagonistul lui Tasso îşi echilibrează tumulturile interioare, într-o seninătate acceptată, ca şi protagonistul dialogurilor leopardiene, după cunoaştere şi după îndelungi aprofundări. Ca şi la Leopardi, dramatismul omului, mlădioasă trestie raţională în faţa Universului în mişcare, face să se interfereze totdeauna meditaţia cu lirismul preponderent. Ca şi Leopardi, pe care îl preanunţă, Torquato Tasso se consideră investit cu o sarcină de modelare a sufletului uman. Cu toată strădania celor doi autori, despărţiţi de două secole, de a da prin *Dialoguri* o carte filosofică, ei au dat, în realitate, câte o nouă carte de artă a verbului despre destinul uman. Meditaţiei i se cuvine ca

mijloc de expresie proza lucidă care nu este legată de zborul fantaziei creaţiei poetice, dar cei doi poeţi, scriindu-şi dialogurile, au scris noi pagini de admirabilă poezie. În cele două cazuri estetice, coeziunea de bloc unitar a dialogurilor şi coerenţa de idei, exactitatea analizelor şi interpretărilor de texte, excepţionala logică şi splendidă erudiţie au trasat, implicit, dimensiunile gândirii şi artei celor doi mari creatori.

Se poate afirma (după această paranteză comparatistă) că pentru Tasso a scriei *Dialoghi* nu a fost o aventură spirituală întâmplătoare, ci o ambiţie intelectuală de înalt nivel etic. Într-un dialog intitulat *dell'arte del Dialogo*, Tasso defineşte genul literar al dialogurilor care se află la calea jumătate între poezie şi dialectică, drept o scriere a cărei finalitate este de a folosi oamenilor în căutarea liberă a adevărului. Gnoseologia lui Tasso îşi impune o activitate ordonată, o constantă raţionalistă, de tip aristotelic clasicist, dar neputinţa lui de a se obiectiviza în abstracţiuni îl poartă spre platonismul care se exprima prin dominante sensibilităţi asupra obiectului cercetării. Iar mai departe, pe trepte evolutive, în care filosofia, fie ea neoplatonică, converge cu una creştină către o finalitate a frumuseţii. Conexiunea iubire-frumuseţe, platonism-creştinism, fusese o cucerire ideologică a epocii Renaşterii, căreia Tasso nu înţelege să i se sustragă. Pentru el este foarte clar, şi nu mai are nevoie să fie demonstrat, principiul conexiunei aristotelico-platonice. Iar cultura lui creştină transcende dogmatismul sacralizant pentru a interpreta clasic temele şi argumentele folosite în exegeza sa. Pe acest trunchi tradiţional Tasso adaugă interpretarea sa intelectuală totdeauna subtilă în spontaneitatea ei. Aristotelismul *Dialogurilor* este mai mult o metodologie decât un sistem: „… Îl *cosidetto sincretismo aristotelico-platonico del tardo Cinquecento e soprattutto un fatto di allivellamento culturale*; *lo slancio platonico verso le idee transcendenţi la natura e puntualmente ordinato nel sistema gnoseologico aristotelico*; *Platone da lo slancio architettonico*, *per cosi dire*, *alia* «*fabbrica intellettuale o della mente*», *saldamente construită sull'* Organon *din Aristotele*… *a* 53. Şi orientarea în teoria estetică aparţine tot esteticei aristotelice, dominantă în plină desfăşurare a Renaşterii. Literatura pentru el (cât de surprinzător de actuale pot fi unele opinii!) este o parte fundamentală a civilizaţiei umane, cuprinzând operele artei verbului, create de om pentru desfătarea şi utilitatea omului. Literatura este o operaţie intelectuală construită într-o zonă lingvistică

anumită, transmiţând un adevăr esenţial, aparţinând structurilor spirituale ale unui autor. Sentimentul individual transfigurat în artă sub impulsul voinţei estetice de a se comunica, de a se împărtăşi, devine un sentiment universal. Literatura este *mimesis*, este oglindire, este transfigurare a unei realităţi care poate fi posibilă. Poezia nu descrie, decât în esenţe, ceea ce s-a întâmplat (succesiunea evenimentelor umane aparţine istoricului, iar meditaţia despre lume, filosofului). *Oglindirea* exprimă realitatea nucleelor iradiante, după ce au fost îndepărtate crustele învăluitoare. Prin natura sa universală poezia este *mimesis*. În realitate Tasso îşi transferă asupra acestor precepte fluida lui sensibilitate, aspiraţiile sale de neobosit cizelator al poeziei. Există un sincronism cert între Tasso creator şi critic al poeziei. Şi desigur că actul magic al artei, al propriei experienţe, este ridicat de el la rangul de principiu estetic. *Dialogurile* pot să intereseze, nu atât prin substanţa lor filosofică (materie tradiţional renascentistă), cât prin eclectismul poetului care încearcă să concilieze sisteme de gândire sub semnul luminos al artei. Şi lirismul invadent al celui care vrea, în permanenţă, să se înalţe către frumuseţe, dincolo de mizeriile existenţiale. Idealitatea aceasta estetizantă nu este prea precis conturată.

Giacomo Leopardi, în *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* din *Operette morali*, a izbutit să redea atmosfera închisorilor în care marele poet fusese aruncat de depresiunile nervoase, împinse până la iranie de „spaima" ideologică de preceptele dogmatice ale intransigenţei catolice.

Dialogul leopardian (aşa cum am mai afirmat) este o abordare a temei timpului, în a cărui ipostază prezentă nu există decât durerea, prezentul adâncit în evanescenţa memoriei care îi păstrează un profil de puritate şi viitorul unor nesigure speranţe. Prezentul poate să pară dezolant sub semnul apatiei şi al plictisului. ci timpul şi spaţiul prezent şi înconjurător sunt copleşite de *noia*. Un asemenea prezent nu poate fi depăşit decât prin evadarea din el, evadarea din dura lui realitate, către o zonă de vis. Preceptul acesta este concluzia dialogului şi comandamentul binevoitor a geniului familiar al lui Torquato Tasso, al acelui „spirit" benefic, care i-a stat alături în ceasurile grele ale existenţei de la Sant' Anna. Durerea este sfărâmată atunci când este sfărâmată şi realitatea ei prezentă, trecând din prezent în vis. În solitudine se poate visa, singurătatea are aceleaşi atribute ca şi

tinereţea, acordând din nou posibilitatea mirării, a contemplării cu ochii dilataţi de întrebări, de nelinişte, de aşteptări şi de speranţe, în faţa nemărginirii universale. Într-adevăr, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, colorat de lirism, se revendică de la prezenţa unuia dintre cei mai de seamă poeţi ai Italiei şi Leopardi a reuşit să-i surprindă, încărcat de emoţie, trăsăturile esenţiale ale sensibilităţii sale.

Acest „spirit" benefic este protagonistul celui mai realizat *dialog* al lui Tasso, cunoscut cu titlul *de* II *Messaggero*. Sub înfăţişarea luci ferică a unui tânăr de o frumuseţe rară, protagonistul dialogului discută, cu reminiscenţe dantești, despre inteligenţele celeste şi despre demoni. Aceste creaturi aeriene sunt mesagerii şi intermediarii dintre umanitate şi divinitate. Se discută şi despre cosmogonie şi despre întovărăşirea dintre zei şi femeile muritoare din care se pot naşte eroi. Dialogul coboară la o scară umană, în echivalarea termenului de mesager cu acela al ambasadorului trimis în misiune de pace şi de înţelegere peste hotarele unei ţări. El trebuie să fie şi un perfect orator căutând să convingă pe cei care îl ascultă de principialitatea propunerilor sale. Ierarhia descrisă de relaţii între oameni şi zei are desigur o sorpinte platonică. Ceea ce Tasso va mărturisi în scrisoarea dedicatorie a dialogului adresată Al *Serenissimo Signor Vincenzo Gonzaga*, *principe di Mantova e di Monferrato*: „*… Egli e scritto secondo la dottrina dei Platonici*, *la quale în molte cose e diversa da la verită cristiana*… *Vostra Altezza dunque* îl *legga come opera d'uomo che scrive come filosofo e crede come cristiano*…" 54.

Forma aeriană a prozei dialogului are o transparenţă de cristal, dincolo de zidurile închisorii care pot fi străbătute de mesageri stelari. Demon" l lui Tasso este un zburător al melancoliei şi inteligenţei în căutarea cărărilor pierdute ale adevărului iluminat. Acest document al unei stranii fantazii este profund tulburător, un document al sensibilităţii care poate face o teribilă confesiune: „*Îl non nego d'esser foile*… „55 A visa într-o lume a tainelor, a primi vizita elfilor şi a trimişilor celestiali, atunci când oamenii te uită, este o reacţie puternică a unui creator de artă, condamnat în turnurile solitudinii.

ŞI II *padre di famiglia* este un dialog în care se construieşte un portret ideal al unui părinte care trăieşte împreună cu ai lui, după regulile armonice ale curgerii anotimpurilor, ale vieţii alternante, în exerciţii spirituale ale plăcutelor conversaţii sau ale îndeplinirii unui

ritual al muncii. El este dedicat lui Sciplone Gonzaga, doctul consilier al lui Tasso, cu care a întreţinut o intensă corespondenţa. Oaspete al unei oaze de seninătate, autorul dialogului discută cu *tatăl de familie* o serie de subiecte ale existenţei liniştite la care nu poate aspira el, permanentul rătăcitor între stele. Discută în primul rând despre raporturile familiare, el care nu a avut niciodată o familie, despre relaţiile clare care trebuie să existe între soţ şi soţie, părinţi şi copii, despre fluxul neîntrerupt de afecţiune între membrii unei familii unite. Lumea descrisă cu atâta nostalgie de Tasso este a ordinii şi a înţelepciunii şi el se consideră un exclus de la ea. Scris şi el în tenebrele de la Sant' Anna, dialogul este pătruns de un lirism emoţionant, în visul către o oază de linişte, în aspiraţia spre un miraj al seninătăţii unei lumi pentru totdeauna îndepărtate la un orizont inaccesibil.

Într-un dialog *La Molza ovvero de l'amore*, Tasso comentează şase diferite definiţii ale iubirii, cu adoptarea nuanţelor filosofiei tomiste. Iubirea se desăvârşeşte printr-un destin fatal şi prin elecţiune. În II *Minturno ovvero della Bellezza*, având drept model un dialog al lui Platon, Tasso dezbate cu dezinvoltură tema frumosului, atât de controversată în Cincquecento. Respingând argumentele aduse de Socrate că frumuseţea este o tiranie, o violenţă, Tasso susţine că frumuseţea nu este o violenţă a naturii, nicio însuşire solitară, ci ea se poate împărtăşi. Frumuseţea nu se află în lucrurile trecătoare, ea este o entitate eternă: „*ne patisce d'esser descritta o circoscritta dai luogo*, *dai tempo*, *dalia materia o dalie parole** 56.

El poate defini într-un alt dialog *clemenţa* echivalentă cu nobleţea sufletului care poate ierta. La fel despre *prietenie*, ajungând la concluzia că perfecta prietenie nu poate exista decât între aceia care au aceleaşi înclinări către virtute şi demnitate intelectuală. Cu un oaspete străin ([*il forestiera napoletano*), protagonistul altor dialoguri poate să exalte retragerea din tumultul vieţii, solitudinea creatoare. Dar nu se exclude nici activitatea în mijlocul mulţimilor, atunci când poţi să fii util patriei. Tema demnităţii va mai fi reluată de Tasso într-un dialog cu un titlu omonim. El poate discuta despre prevalenţa virtuţii asupra plăcerii, despre caracteristicile jocurilor de noroc şi foarte interesant, despre inutilitatea, implicit, nocivitatea instituţiei Inchiziţiei.

Nu lipsesc nici preocupările de forma poeziei ca în dialogul *La Cavaletta*. Este interesantă concepţia, ca totul modernă a esteticii lui Tasso, care acordă preponderenţa formei asupra conţinutului, a

măsurii dimensiunilor armonice ale materiei verbului asupra căruia acţionează forţa creatorului. Forma este măsură şi proporţie şi ea este dominantă în poezie, care nu trebuie să fie o cronică fidelă.

În expunerea adevărurilor inteligenţa umană îşi manifesta aspiraţia spre perfectibilitate. Şi în *Dialoguri* se de monstrează cultura lui Tasso, concepţia sa atât de variată despre filosofie şi artă. Scrise în carcera de la Sant' Anna, ele semnifică o strădanie imensă de scriitor, o superbă afir mare a unei minţi care nu vrea să cedeze claustrării, un protest implicit împotriva acelora care vor să încătuşeze liberul arbitru şi demnitatea intelectuală. Etalând erudiţia vastă a autorului lor, cunoscător perfect al tratatelor renascentiste, cazuistica conceptelor, clasicizarea esteticii, *dialogurile* au, ca orice pagină de Tasso, vibraţia proprie, relevând analiza către interior, activitatea febrilă a minţii, energia spirituală care se descarcă la mari intensităţi, voinţa de a fi în permanenţă activ şi încrederea în adevăr şi frumos. Tulburat de tumulturile interioare ale minţii, de vicisitudinile apăsătoare ale exteriorului care se exprima cu violenţă asupra sa, Tasso a putut afla în zborul fantaziei creatoare şi al luciditǎţii minţii, facultatea de a nu se rătăci pe mările nemărginite ale disperării. El a trăit demn, cu toate alternanţele sensibilităţii sale care putea să oscileze de la plus la minus infinit, cu toată opresiunea nu numai spirituală ci şi fizică. În activitatea intelectuală el a găsit marea forţă de a rezista şi de a nu se prăbuşi, înfrânt, sub loviturile puternice ale unei sorţi nefaste. Dar trebuie făcută observaţia că în *Dialoghi*, biografia lui Tasso este mai puţin prezentă decât în *Rime* sau în *Scrisori*. El se dedă cu totul interesat acestui joc subtil dialectic, acestui intens exerciţiu intelectual în care meditaţia sa erudită se lasă pătrunsă de subtilitatea rafinată a argumentării. Repetăm că schema meditaţiei şi argumentării în *Dialoguri* nu este a unui program sau sistem filosofic. Gândirea autorului *Ierusalimului liberat* nu are fundamente originale, fiind echivalentă cu a predecesorilor săi. Programul lui este al unui reprezentant tipic al literaturii. El este interesat mai mult de dezbatere decât de substanţa structurală a materiei argumentelor dialogurilor. De aci şi preocuparea de a le redacta într-o perfectă proză, preocuparea de a afla cele mai expresive metodologii în reconstruirea unui gen literar care avusese atâta rezonanţă în antichitate sau în Renaştere. De multe ori el abandonează nucleul meditaţiei filosofice sau al erudiţiei, pentru a rătăci, în contemplaţie extatica, pe căile artei

verbului. Proza sa nu urmează conturul net al argumentului iniţial programatic, ci îl înfăşoară cu vălurile poeziei care se transformă în proza cea mai subtilă şi transparentă din Cinquecento. Ariditatea doctrinală, erudiţia imensă, logica strânsă a raţionamentului se exprimă într-o proză fluidă, a cărei eleganţă şi rafinament a putut să fie exaltată de alţi mari „stilişti" ai literaturii italiene, Vincenzo Monti şi Ugo Foscolo. Niciodată mintea agitată a lui Torquato Tasso nu şi-a pierdut splendida energie, luciditatea care a izbutit, cum s-a zis, să exprime într-o proză de cristal, o gândire consolidată de o vastă erudiţie şi de un sens neobişnuit al artei.

Un alt mod de a crea arta a însemnat dialogul pentru Tasso, în care totdeauna filosoful este subordonat scriitorului. Analiza pe care el o exercită, subtilă, inteligentă, nu duce spre descoperirea unui nou sens filosofic, a unui nou adevăr pe care el îl are din tradiţia renascentistă, ci la travaliul creator de a medita, creând o proză de artă, de a raţiona într-o ritmică stilistică excepţională. Deschis celor mai variate solicitări şi argumente, fapt care demonstrează vastitatea culturii sale, Tasso reacţionează argumentând ca scriitor, pe deplin responsabil ca scriitor de fiecare afirmaţie a sa.

De altfel el însuşi avea să afirme că autorul dialogurilor este la calea de mijloc între poezie şi dialectică, dar este clar că el înclina a considera dialogul mai mult ca operă de artă decât ca filosofie. Nu exista înclinare către speculaţia filosofică nici pasiunea pentru actul grav al meditaţiei care izolează. Dialogurile sunt raporturi neconvenţionale de comunicare. Sinteză voită a formei între filosofie şi poetică, *Dialogurile* rămân operă a literaturii în care se reflectă nu numai poziţia mentală a scriitorului ci şi un cert autobiografism.

Este revelatoriu şi faptul că, în general, *Dialogurile* lui Torquato Tasso nu au o concluzie, deşi ele vor apare totdeauna ca o ridicare de scut împotriva acelora care vor să constrângă travaliul intelectual, care vor să distrugă pe locuitorii cetăţii literelor. În imposibilitatea de a fi un analist, un dialectician al metodelor speculative, Tasso rămâne şi în *Dialoguri* un literat, un creator al unei mitologii personale, cu încredere nedezminţită în facultatea cvasimagică a verbului. Temele eteroclite propuse a fi dezvoltate generează între protagoniştii dialogurilor, o vie dezbatere care converge, indiferent de temă, către problemele culturii, către literatură şi artă. Această convergenţă către un pol de interes acordă unitatea multiplelor argumente propuse de

către un scriitor care nu a izbutit niciodată să fie un teoretician. împotriva oricăror constrângeri chiar logice, se va ridica încrederea de tip umanist în forţa cuvântului.

În *Dialoghi* Tasso a creat personaje care au apărat valorile fundamentale ale culturii, conştiente de responsabilitatea lor, de importanţa culturii considerată ca o sumă a valurilor spiritualităţii umane. El a caracterizat comportamentul literatului într-o epocă de involuţie, care putea genera nu numai imposibilitatea de a înţelege finalitatea modelatoare a artelor, ci şi utilitatea şi preţul unor valori din apusul unei ere de maximă înflorire spirituală. Portretul de scriitor al lui Tasso se întregeşte în chip convingător prin *Dialoguri*, ca şi fresca unei societăţi crepusculare. Tasso încă reprezintă tipul renascentist care poate să afirme, cu orgoliul justificat al lui Pico della Mirandola, că poate să dizerteze despre orice lucru. Construcţia sa filosofică nu este însă în concordanţă cu structurile sensibilităţii sale. Această afirmaţie se poate Repeta până la a deveni un loc comun. Mecanismul filosofiei sale are dimensiuni cerebrale care rămân exterioare sufletului creatorului de literatură emoţională.

Şi forma *Dialogurilor* se revendică de la o proză complexă cu tonalitatea ei melodică, în proporţiile ei armonice, care se ridica pe un eşafodaj raţional, pe o interpretare mentală. Ciceronianismul stilistic, atât de scump prozatorilor secolului Renaşterii, străluceşte încă viu în fraza mişcata a prozei lui Tasso, în largile şi elegantele sale volute. Aşa cum s-a putut afirma cu fermitate de către unii exegeţi: „*Ma*, *se mâncano* îl *filosof o e il pensatoare originale*, cu *pero quasi sempre Vartista che să infondere alia materia trattata un'impropta tutta sua*, *esporta con una lucidită di pensiero davvero singolare*; *che să variarla con frequenti digressioni*, *renderla piacevole con la disinvoltura e scorrevolezza dello stile*, *e sopratutto transformarla în sentimento*, *farla partecipare a quel dissidio interioare che turbava lo spirit o del povero recluso*…" *57*.

„Scriitura" *Dialogurilor* nu exclude vibraţia patetica, frazarea intens melodică, tensiunea înaltă interioară. Există însă şi „lo fren del Parte" de dantescă rigoare, care ordonează elanul liric al ritmurilor interioare.

Într-o epocă eclectică de florilegii şi antologii sentenţioase, în forme predominant artificioase, *Dialogurile* lui Torquato Tasso îl impun drept un prozator de artă şi realism.

La 12 iulie 1586, Torquato Tasso este eliberat din închisoarea de la Sant' Anna şi-i însoţeşte pe eliberatorul său, ducele Mantovei, Vincenzo Gonzaga, în oraşul de pe malurile râului Mincio. Seniorul Mantovei, care era şi cumnatul ducelui Alfonso d'Este, obţinuse de la acesta o eliberare temporară, condiţionată de comportamentul ulterior al poetului. Primirea, în special a Leonorei de' Medici, soţia lui Gonzaga, a fost plină de grijă. Era înconjurat de atenţia oamenilor de cultură care se aflau la curtea mantovană şi se pare că aflase oarecare seninătate. Dar, aşa cum rezultă dintr-o scrisoare adresată medicului Giovan Battista Cavallaro, continuă să sufere de *frenesia*, tulburat de avalanşa gândurilor neordonate, de fantasmele create de imaginaţia lui în tumult. Recunoştea însă efectul benefic al libertăţii şi al ospitalităţii seniorilor mantovani. Starea mantovană se dovedeşte fastă scrisului şi în decembrie Tasso sfârşeşte *Torrismondo* pe care îl va publica anul următor.

*

* * *

Îl *re Torrismondo* (acesta este titlul cu care a fost tir> >rită tragedia la Bergamo), este reluarea primei tentative dramatice *Galealto*, *re di Norvegia*, pe care Tasso o întrerupsese în 1574.

În încercarea sa teatrală care nu mai este însă un miracol cum fusese *Aminta*, Tasso îşi propune să contamineze Tiiotive existente în genul tragic, foarte ilustrat în Cinquecento, de orientare clasicistă, cu „frenezia41 să caracteristică, pentru a crea o tragedie pasională.

În acelaşi timp, obsedat totdeauna de respectul faţă de regulile poeticei clasiciste, aspiră să reia elementul motor al tiagediei de tip elenic şi care era destinul fatal care târăşte personajele dincolo de voinţa lor de luptă şi opoziţie.

Torrismondo urmăreşte în unele puncte intriga centrala din *Oedip* a lui Sofocle. Există aceleaşi elemente propice generării tragediei: iubirea incestuoasă, fatalitatea elenică, destinul implacabil. În personajul principal al tragediei lui Tasso, Giosue Carducci, un critic foarte sensibil al operei poetului, a putut descoperi un tip feminin demn de a fi pusalături de marile eroine ale capodoperei *Ierusalimului liberat*. Şi Carducci putea să mai scrie că în *Torrismondo*, Torquato Tasso, ultimul poet al Renaşterii care mergea spre decadenţă, încercase încă o dată să stabilească un acord între elenic şi barbar, între păgânism şi creştinism, şi chiar între diferitele forme de artă

individuală care îi reuşiseră atât de bine în *Gerusalemme*: „*Şi în tragedie el a vrut să dezvolte*

O *fabulă medievală în termenii şi sub legile fatale ale tragediei greceşti, să dea solemnei deplinătăţi a lui Sofocle emoţia patetică a lui Euripide, nu fără ingerinţe din incisiva şi sentenţioasa retorică a lui Seneca*". (Aşadar reminiscenţe şi contaminări clasice, urmând în felul acesta îndeaproape tradiţia literară a mişcării Renaşterii.)

Dar trebuie adăugat că în *Torrismondo* se manifestă o temă nouă, excepţională pentru o înţelegere de tip clasic. Este prezenţa apăsătoare a unei noi lumi, departe de explozia soarelui civilizaţiilor mediteraneene. Există o atmosferă întunecată a unor zone îngheţate şi aspre ale unui ţinut nordic, încă nemanifestat în poezia lumii. În zonele hiperboreene se dezlănţuie furtunile năprasnice ale naturii şi ale patimilor oamenilor, purtaţi pe o treaptă inferioară a barbariei şi a cruzimii. Doar în grotele lui Fingal ale poeziei preromantice mai pot coborî negurile unui ţinut îngheţat, încărcat de taine şi de sensurile ororii. Exotismul cadrului din 7 *orrismondo* este o inovaţie în literatură, preanunţând mişcările romantice. Există, ca şi în drama shakespeariană, personaje hamletice, afilate în prada întrebărilor fără răspuns, pendulând între pasiune şi datorie, lăsându-se pradă unei instinctualităţi primare, forţelor naturii care transcend voinţa umană.

Şi în *Torrismondo* există fără nicio îndoială starea lirică a sufletului creatorului, chinuit permanent de ameţitoarea sa *frenezie*. Dezordinea patimilor care nu se pot ordona sub liberul arbitru, care nu pot fi controlate raţional, se exprimă în zonele îngheţate ale unui Nord peste care flutură vălurile fosforescente ale aurorelor boreale. Întunecarea, neliniştea, sfâşierea converg în a determina comportamentul psihologic absolut confuz, al unor personaje în care nu există lumina speranţei de a se mântui. Nu poate fi acceptată afirmaţia că *Torrismondo* nu este opera unui poet. Nu poate scăpa unui lector atent importanţa nu numai de document existenţial, ci şi de valoare literară, a unei opere demne de a nu fi uitată în rafturi prăfuite de bibliotecă.

1 trebuie spus că nu a existat până acum un critic sau istoric literar care să se încline cu devotament intelectual asupra acestui text revelatoriu pentru un creator care nu trebuie să rămână în conştiinţa generală, drept autorul unei singure opere.

Există poezie în *Torrismondo* şi autorul ei încarceratul de la

Sant' Anna, nu este un poet sfârşit la patruzeci şi trei de ani. Decorul fantastic al îngheţatului nord, descrierile de tipul lui Ossian, naraţiunile îndepărtate, parcă dincolo de un timp şi de un spaţiu uman, pasionalitatea în care interferează elementele mitului clasic cu clarobscurul romantic, sunt caracteristici ale unei arte noi, care se îndreaptă pe căile etalării eului, într-un nou curent literar, al modernităţii. Ca şi undele tulburatelor mări ale Nordului, poezia lui Tasso, în *Torrismondo*, pendulează între sentiment, sensibilitate şi violenţa loviturilor aduse de realitatea prezenţei implacabilului destin. Este absolut clar că Tasso avea capacitatea poetică şi facultatea existenţială a unei teribile experienţe care să-i îngăduie să construiască un eşafodaj pe care să se înalţe tragedia. El putuse experimenta în zonele încarcerării vanitatea lucrurilor pe care oamenii le iau în consideraţie, zbătndu-se pentru cucerirea lor, cu toată conştiinţa pe care o au despre caracterul lor efemer, despre labilitate. El se putea ridica, înfăşurat în mantia-i singurătăţii, atins de negrele aripi ale melancoliei, demn, prin austeritate şi meditaţie severă, dar şi prin frenezia stării sale poetice, la înălţimea etică a unu! autor de tragedii. Hamletismul personajului principal, care pendulează între prietenie şi iubire, fusese al său, pe un alt plan. Pasiunile atotdominatoare se impun, renerând nu seninătatea, ci perpetua nelin ştie, caracteristică eroilor lui Torquato Tasso. Nu se sumrinde o încetineală obosită, nici resemnarea cenuşie, în evoluţia personajelor sale care acţionează, parcă prin contrast, *au ralenti*, pentru a-şi pune mai mult în relief, prin monologuri shakespeariene, toate tonalităţile dramei interioare. Viaţa care trece, vanitatea stărilor de lucruri, «doria trecătoare, inundaţia generală a tristeţei, mai mult decât în orice altă operă, mărturisesc durerea creatorului, în aceasta elegie dramatică, poate cea mai profundă oglindă în care se pierde în evanescenţă, conturul secolului care se sfârşeşte, nu numai cronologic.

În *Torrismondo* Tasso a căutat să răspundă regulilor aristotelice în desfăşurarea acţiunii care putea să urmărească modelul ilustru al sofoclianului *Oedip*, dar pe aceste puncte de reper el a putut să reverse întreaga sa psihologie, profunda sa sensibilitate, transfigurând o materie de artă pe care patosul lui a modelat-o cu frenezia veşnicului neliniştit şi îndurerai.

Cum poate să fie sintetizat subiectul tragediei după o schemă dramatică, nu este un lucru uşor, ţinând seama de o intrigă destul de

complicată, dar care nu înseamnă transpunerea unui clişeu dat, a unui motiv care circula frecvent în teatrul antichităţii.

Regele Suediei, Germondo s-a îndrăgostit de Alvina, fiica regelui Norvegiei, care îi era şi puternic duşman. Conştient că adversarul său nu va consimţi niciodată ca să-i dea fiica în căsătorie, îl imploră pe cel mai bun prieten al lui, regele Goţilor, Torrismondo, s-o ceară el drept mireasă, cu intenţia desigur secretă, de a o ceda prietenului îndrăgostit, Germondo. Pentru a surprinde toată semnificaţia destinului fatal, cititorul ştie că tatăl lui Torrismondo fusese avertizat la naşterea unei copile ale sale, că ea va fi cauza primă a prăbuşirii regatului şi a morţii fratelui său. De aceea o îndepărtează, în faşă încă, cu ajutorul unui servitor fidel, înlocuind-o în leagănul regal cu fiica propriei sale doici. Dar destinul fatal face ca nava care o îndepărta de ţara asupra căreia avea să aducă dezastrul, este prădată de corsari şi Alvida, după multe peripeţii, avea să ajungă la curtea regelui Norvegiei care o va creşte ca pe propria sa progenitură. Aceasta este paranteza deschisă de destin (paralelismul cu *Oedip* este desigur clar pentru orice cititor atent), şi care nu este cunoscut de niciun protagonist al tragediei.

Torrismondo reuşeşte să convingă părinţii şi desigur şi pe tânăra predestinată tragicului unui fatum elenic, şi se îmbarcă pentru a naviga către ţara lui. Pe mare, anticipând tragedia wagneriană a lui Tristan şi Isoldei, dar fără facultatea magică a vreunui filtru de iubire, cei doi tineri se îndrăgostesc şi, abătuţi de o furtună năprasnică la ţărmurile unei insule solitare, ei jertfesc total freneziei simţurilor dezlănţuite în primăvara vieţii. Torrismondo are numai remuşcarea de a nu fi fost credincios prieteniei dar Alvida este fericită, crezând, ca şi Francesca da Rimin. i, împătimita eroină a *Infernului* dantesc, că acela pe care îl iubea avea să fie soţul ei. Chinuit de remuşcare faţă de prietenul Germondo, Torrismondo ar vrea să-i dea în căsătorie pe propria sa soră, Rosnmnda. Dar aceasta, căreia mama sa, în clipa morţii, îi de>tăinuise adevărul asupra naşterii sale, la rândul ei îi mărturiseşte totu'! tânărului disperat. Torrismondo o roagă pe Alvida să-i accepte drept soţ pe Germondo, dar tânăra, considerându-se trădată în dragostea ei puternică, îşi ia viaţa. Alături de ea se va omorî şi Torrismondo, cu oribila conştiinţă a incestului îndeplinit, desigur fără voie, pradă fatalităţii unui destin advers.

Caracterele personajelor se reliefează puternic în cei doi

protagonişti. Alvida este tânăra femeie care iubeşte absolut, care se dăruieşte total, care nu mai poate supravieţui atunci când crede că a pierdut iubirea. Primul şi genialul creator al femeii moderne în literatură, care a fost Tasso în poemul *Ierusalimul liberat*, a izbutit să creeze din nou poezia feminină în jurul eroinei din *Torrismondo*. Ea nu este o palidă fantasmă ci o fiinţă de carne şi de sânge, pasionată, impulsivă în sentimentele şi în senzualitatea ei fremătătoare. Torristnondo, Hamlet *avant la lettre*, în prada neliniştilor perpetue, pradă scrupulelor şi remaşcărilor, trădător al prieteniei, învins de dragostea pasională, este, în comportamentul lui psihologic, un caracter net conturat. El se reliefează prin contrastul cu restul personajelor, nu tot atât de clar definite. Poate Germondo este mai realizat, ca un simbol al prieteniei, un cavaler a cărui atitudine nobilă nu este influenţată – de episoade secundare. El are o încredere nestrămutată în prietenie şi, pentru a fi pe placul prietenului său Torrismondo, nu ar şovăi să renunţe la iubirea sa pentru Alvida, spre a se căsători cu Rosmunda. El nu este doar un simbol abstract al unui concept despre prietenie, cu un comportament de automat.

Un fragment din *Torrismondo* va emoţiona totdeauna pe un cititor român în pomenirea regelui Daciei care a putut să trimită soli şi daruri la curtea regelui îndepărtatului Nord. Iar atunci când Frontone îi narează lui Torrismondo episodul îndepărtării Alvidei de la curtea regală pentru ca prezicerile să nu se îndeplinească, el arată că ea fusese trimisă către regatul Daciei!

Torrismondo se încheie cu lamentarea îndelungă a unui ultim cor în care se deplânge labilitatea şi vanitatea oricărui lucru sau existenţe umane. Este un cor al durerii universale:

„*E come raggio*, îl *verno*, *imbruna e more gloria d'altmi splendoare*; *e come alpestro e rapido torrente*, *come acceso baleno* în *notturno sereno*, *come aura*, *o fumo*, *o come strai*, *repente volan le nostre fame ed ogni onore sembra languido fiore*.

Che pin şi spera o che s-attende ornai?

Dopo trionfo e palma, *sol qui restano a Valma lutto e lamento e lagrimar l-ai che piu giova amicizia o giova amore*?

Ani, *lagrima*, *ani*, *dolore*!"

Astfel se încheie tragedia în cinci acte *Torrismondo* a; cărei acţiune se desfăşoară în îngheţatul Septentrion, în care frenezia interioară îl poartă pe Tasso, departe de soarele mediteraneean. Corul

final pătruns de notele unui lirism profund dă glas într-adevăr acelei neliniști infinite pe care o generează solitudinea și caducitatea oricărei stări umane. Cum avea să scrie Francesco de Sanctis: „… *Italia nu mai avea puterea de a produce nici eroicul și nici tragicul*, *și ceea ce este viu în opera aceasta este numai ceea ce era viu în sufletul poetului și în vremea lui*, *și anume elementul elegiac*, *mai ales în coruri*" 59.

În conflictul existent în *Torrismondo* între pasiune și prietenie, între legea morală și patima sub semnul ignorării: culpei fatale, în alegerea unui decor sumbru, al naturii ostile, în ambiguitatea psihologică a personajelor, covârșite de către forțe malefice, se exprimă starea sufletească a poetului, după traversarea infernului de la Sant' Anna. Prăbușirea celor care s-au iubit fără să știe că raportul lor existențial este o vină cumplită, moartea lor poate aminti figuri ale iubirii neîmplinite decât în dispariție, din *Ierusalimul liberat*, dar cu o tonalitate nouă, întunecată, determinată de un straniu comportament psihologic. O asemenea, tristețe universală caracteristică genului uman este interferată de fulgere iraționale. Plânsul liric al lui Torquato Tassoeste al unei moderne sensibilități a omului, care nu-și poate urma o dreaptă cale, fiind doar un joc al unor forțe fatalecare îl transcend.

Tasso a încercat să transloce mitul incestului dintr-o țară solară către nemărginirea Septentrionului în care noaptea este aproape eternă. Într-o natură care nu surâde omului, se pot dezlănțui patimi întunecate, instincte primare în acord; cu sălbăticia boreală. Se exercită germinații stranii și impulsuri oarbe într-o natură primordială, de forțe haotice și de tenebre.

Mitologia Septentrionului în fabula medievală a lui Torquato Tasso aduce un fior puternic, inedit în însorita Italie. Tragedia, prin *Torrismondo*, părăsește zonele în care fusese creată pentru a rătăci în zăpezile eterne ale Nordului, într-o climă a neliniștii și a spaimei în fața fatalității destinului.

Fantazia romantică a lui Tasso în reînvierea mitului elenic și în transportarea lui în fantasticele zone ale oceanului înghețat și-a aflat un izvor relativ la informări geografice ori istorice, la onomastică și toponimie, într-o carte a arhiepiscopului de Upsala, apărută în traducere italiană în anul 1565, la Veneția60.

Într-adevăr, *Torrismondo* merită o reconsiderare care să smulgă tragedia din ceața în care a lăsat-o critica, majoritar negativă, asupra

reprezentării şi vigorii dramatice a acestei tragedii nordice.

Destinul superior voinţei era o temă codificată în dramaturgia secolului, până la o repetare de locuri comune. Tasso i-a acordat o vibraţie nouă. Motivul dominant al incestului este tratat cu sensibilitatea lui caracteristică, acceptându-l ca o culpă fatală, faptă care nu a fost voită de om, rezultat al unor forţe necunoscute şi malefice, o nenorocire care este definitivă. Literatura antichităţii a cunoscut şi un alt tip de incest care era o atracţie anormală şi vinovată, generat de o ispită morbida, care nu poate să-i respingă.

În *Torrismondo* protagoniştii sunt în alternanţe de atragere-respingere, în faţa lor deschizânda-se prăpăstiile în care se vor prăbuşi în mod fatal. Pro. ectarea acestor alternanţe pe furtunile naturii sălbatice nu oferă nicio iluzie speranţei. Există, este absolut clară, o atmosferă maladiva obsedantă, în toate aceste sugestii, intuiţii, senzualităţi, seducţii, instincte intrate în raporturi iraţionale. Protagoniştii devin victimele destinului nemilos. Există însă şi în *Torrismondo* un protest implicit împotriva destinului, aspiraţia spre o putere omenească în stare să se opună şi să înfrângă destinul. Poezia întovărăşeşte asemenea fragmente ale tragediei care revela totdeauna sufletul îndurerat al creatorului doritor de a trăi lângă oameni. Misterul destinului care se află deasupra pasiunilor umane nu a putut să fie descifrat de Tasso decât tot prin cheia sensibilităţii sale care îl purta spre permanenta neliniște. Alternanţa raporturilor între personaje corespunde unei alternanţe între speranţe şi deziluzii proiectate pe fondul naturii Septentrionului întunecat. S-ar putea încerca o paralelă în clarobscur, între *Aminta* şi *Torrismondo*. Iubirea împărtăşită în exuberanta primăvară a naturii şi a simţurilor, în ordinea raţională a lucrurilor în *Aminta*, şi prăbuşirea iluziei iubirii în prăpăstiile fără de fund ale iraţionalului, în polarul ţinut al Nordului, în *Torrismondo*. Un ciclu care se închide, corespunzător evoluţiei psihologiei creatorului şi ritmului său existenţial. Tasso a proiectat asupra protagonistului dezamăgirile sale, apatia sa morală dar întovărăşită de sensibilitatea sa, totdeauna deschisă spre iubire, tulburătoarea neliniște a conştiinţei sale. El străbate noi zone ale esteticii în descrierea secretelor tărâmuri ale Nordului, anticipând romantismul şi prin decor, nu numai prin sondarea sufletului în interiorul sufletului său învins de forţe mai puternice decât voinţa sa, traumatizată de atâtea lovituri contrarii. Desigur că inima creatorului

nu mai are bătăile puternice din perioada *Amintei*, dar el nu este străin de freamătul existenţial, şi navigarea pe nemărginirea ostilă a oceanului nordic nu I-a transformat într-un trunchi care nu mai simte şi suferă, lipsit de vitalitate. În *Torrismondo* nu există numai reconstituirea unor mituri revolute, a unor motive şi teme literare aflate în circulaţie de secole, ci şi o stare existenţială. Chiar dacă în *Torrismondo* orice speranţă naufragiază, orice aspiraţie se precipită într-un imens abis, Tasso nu a pierdut singura iluzie care-i mai rămâne, a scrisului, în care a crezut, cu nestrămutată ardoare, până în ultima clipă.

Motivul îndepărtării şi al solitudinii a fost totdeauna un nucleu tematic pentru arta literară a lui Torquato Tasso. În *Torrismondo* nit este absent uensul primordial al tragicului care se exprimă în ceea ce ar putea fi denumit, un limbaj teatral nou, în scrierea dramatica a fragmentelor tragice care compun totuşi o reprezentare dramatică a sensibilităţii romantice a poetului care nu crede însă în *catarsis*.

Fără participare emotivă, s-a putut scrie despre digresiunile prezente în *Torrismondo*, despre reminiscenţele literare care nu au fuzionat în arta verbului, despre ostentaţia în acumularea de denumiri exotice. S-a putut scrie despre retorica personajelor care preferă acţiunii dinamice, cuvintele ornamentate ale frumosului discurs literar. Filosofarea lor a putut să pară încărcată de erudiţie, lipsită de fervoarea încrederii în idee. S-a putut scrie despre stilul alambicat al seriilor de imagini care vor să coloreze dar suprasolicitează metafora etc. Aşa a fost un critic contemporan care nu înţelegea succesul tragediei (unsprezece ediţii în numai cinci luni!), faptul că era ridicată în slăvi o asemenea lucrare îndeosebi pentru stilul său *purissimo*. În realitate, scria acest Diomede Borghesi, lecţia pe care o poţi primi de la *Torrismondo* este aceea de a scrie fără regulă şi în „mod barbar". Borghesi era un pedant, scria Giosue Carducci, dar este adevărat, adaugă el că „*le sentenze ele frasi oscure… non mâncano…*" 61.

Dar stilul tragediei lui Torquato Tasso se revendică de la o încărcătură nervoasă a frazei, cu unele accente de paroxism frenetic. Dacă în *Aminta* se putea observa fluiditatea armonică a stilului, rarul lui echilibru, în *Torrismondo* exista sincoparea, frângerea ritmurilor, sensu-l grav al întrebărilor permanente, spaima în faţa răspunsurilor care nu se aşteaptă» doliul universal al ultimului cor care declara moarte orice iluzii despre lume şi viaţă.

Desigur, *Torrismondo* nu este un miracol cum fusese *Aminta*, dar succesul tragediei la cititori a fost excepţional. Numai în cinci luni (septembrie 1587-ianuarie 1588), au fost publicate unsprezece ediţii. Tragedia avea să fie tradusă destul de rapid, şi în limba franceză. Nu a fost reprezentată pe o scenă italiană, în timpul vieţii lui Tasso; de abia în 1618 va avea loc primul spectacol al tragediei la Teatrul Olimpic din Vincenza. Nu avea să fie însă înregistrat triumful spectacolului de neuitat, cu *Aminta*, din Ferrara.

Tasso a încercat să scrie şi o comedie care nu a ajuns până la noi. Se pare că ar fi fost publicată de către Accademia di Caprarola, după moartea poetului, cu un titlu care nu-i fusese dat de Tasso, *Intrichi d'amore*. Intrigile îndrăgostiţilor „desfăşurate pe un scenariu tipic al comediei din Cincquecento, deosebit de convenţional, fără mari calităţi de artă.

În acelaşi an, 1587, după tipărirea la Bergamo a tragediei

Îl *re Torrismondo*, este invitat la Genova de către Accademia degli Addormentaţi pentru a preda în lecţii publice *Poetica* şi *Etica* lui Aristotel. Nu acceptă invitaţia, desigur măgulitoare, şi se întoarce la Mantova. Dar este cuprins din nou de *frenesia*, de neliniştea care nu I-a părăsit niciodată şi ca şi în zilele care au precedat izolarea în spitalul Sant' Anna, ajunge să creadă că Vincenzo Gonzaga, care devenise duce prin moartea tatălui său Guglielmo, îl tratează fără consideraţia care i se cuvenea. Fuge din Mantova pentru a rătăci din nou în Italia. Urmăreşte un itinerar care nu are o raţiune de artă sau de pelerinaj la locurile copleşite de atâta istorie ale Peninsulei. Prin Modena şi Bologna ajunge la Loreto, atras probabil de sanctuarul către care se îndreptau miile de credincioşi pentru a vedea casa de naştere a Madonei, transportată în zbor de către îngeri, din fabulosul Orient al locurilor sfinte pe care el le descrisese în capodoperă. Prin Macerata va ajunge la Roma, unde va fi oaspete tot al unui Gonzaga. Aici va primi numeroase apeluri de la acela care îl eliberase din carcerele de la Sant' Anna, ducele Mantovei, Vincenzo Gonzaga, care se simţea încărcat de responsabilitate faţă de marele poet rătăcitor. Nu le va da ascultare iar într-o scrisoare zguduitoare către sora sa din Sud îşi va mărturisi absoluta disperare. Declara că este bolnav la trup şi la suflet, că şi-a pierdut aproape complet memoria, că nu are prieteni. Se temea că va sfârşi în spitalul incurabililor prin boala lui agravată cu vârstă şi prin incuria oamenilor. Aspira să o mai vadă odată, venind la ea în haine de

păstor, aspira cu o intensitate profund emoţionantă să se mai bucure odată de splendoarea mărilor şi a cerurilor sub ale căror lumini se născuse, pentru nefericire.

Disperarea nu-l împiedica să fie activ şi tot în anul acesta, rodnic pentru literatura lui Tasso, avea să publice primele *Discorsi dell'arte poetica* şi să reelaboreze *Discorsi del poema eroico*. În realitate, acestea din urmă nu sunt decât o amplificare a celor dintâi şi o revedere a acurateţei redactării iniţiale. Există o singură diferenţiere între cele două lucrări, relativă la finalitatea artei care în cazul primului grup consta în plăcerea estetică, iar în cazul celui de al doilea se mai adaugă şi finalitatea etică.

Este important să se afirme încă de la început că Tasso, în redactarea *Discursurilor*, nu a suferit impactul Contrareformei, ci a simţit datoria de creator de artă să-şi exprime părerile despre poezie. Sensibilitatea sa îl purta spre afirmarea hotărâtă a importanţei delicatei profesiuni de creator, a înaltei sale demnităţi.

Şi în prima şi în cea de a doua redactare a *Discursurilor*, Tasso a rămas consecvent unor motive fundamentale relative la poetică. După el, şi este clar că alături se afla totdeauna drept călăuză luminoasă Aristotel, oglindirea este echivalentă cu dreptul creatorului de artă de a naviga pe mările fantaziei. Chiar atunci când se inspiră din realitate şi istorie, din care nu se poate evada, el nu transcrie evenimentul sau fapta umană în direct, ci îl transfigurează, căutându-i esenţele, nucleul de cristal, semnificaţia sa ideală care îl înscrie într-o entitate universală. Scopul prim al poeziei este de a genera desfătarea estetică, de a satisface setea de frumos, şi în al doilea rând acela de a folosi. Finalitatea acestei estetici orientează spre desfătare şi util. Interesează nu atât adevărul cât ceea ce poate să apară drept adevăr al artei. Oglindirea exprimă faptul real şi social dar încearcă să sondeze şi dincolo de crustele aparenţelor pentru a reprezenta esenţa substanţei ritmurilor existenţiale. Istoria, în concepţia esteticii lui Tasso, este un mijloc pentru crearea valorilor perene ale artei.

Sunt interesante reflexiile acestea teoretice ale lui Tasso pentru că ele exprimau opiniile în primul rând ale unui creator, pentru că într-adevăr, un poet îşi propune un obiect al creaţiei, dar el ignoră procesul decantării creatoare. E lupta între inspiraţie şi comentariul teoretic care, în cele mai multe cazuri, la marii artişti ai verbului, nu concordă cu înaltul nivel al operei lor literare. Pentru că, şi în cazul

Discursurilory Tasso dovedeşte multă erudiţie şi capacitate de asimilare a unor opinii estetice anterioare şi, desigur, mai puţină originalitate decât aceea pe care o putuse avea prin propria experienţă de creator. Ceea ce avea să sublinieze, cu fermitate, totdeauna, era încrederea sa în artă, în universalitatea ei.

Nu trebuie uitat că Tasso era un cunoscător perfect şi al poeticilor din Cinquecento şi în *Discorsi* el încearcă să elaboreze o sinteză a meditaţiilor despre poezie ale unor „esteticieni" ai Renaşterii ca Vettori, Piccolomini, Castelvetro, Fracastoro, Speroni. Dar *Discursurile* lui Tasso nu edifică o teorie abstractă, meditaţia lui despre artă are şi caracteristica unui comentariu luminos asupra propriei opere. El a încercat, în primul rând să-şi clarifice sie însuşi o serie de date şi de precepte, relative în special la raporturile dintre conţinut şi formă, dintre structură şi poezie.

În *Discorssi dell'arte poetica*, Torquato Tasso, el însuşi, îşi sintetizează în prezentarea iniţială, ideile principale. Astfel în *Discorso primo* el arată că *poetul eroic* trebuie să-şi aleagă materia din istorie, dar nu din istoria imediată, care nu ar putea îngădui zborul fantaziei creatoare.

Interesantă este şi diferenţierea pe care o stabileşte Tasso între genul epic şi cel dramatic: „... *L'epopéea şi distingue dalia tragedia nel modo d'imitare* (*narra l'épico*, *rappresenţa* îl *tragico*) *e negii strumenti dell'imitazione* (*l'épica uşa solo* îl *verso*, îl *tragico uşa îl verso*, îl *ritmo e l'armonia*), *tna anche nelle cose imitate*, *perche îl tragico rappresenta persone ne buone ne cattive*, *mentre l'épico rappresenta noi suoi personaggi* îl *sommo delle virtu o l'eccesso dei vizi*..." 63

Al doilea discurs despre arta poetică dezbate despre *verisimiglianza*. Verosimilitatea este o caracteristică a poemului eroic, asupra ei se exercită fantazia creatorului, dar în aşa fel ca să nu o falsifice în construcţia ei legitimă de istorie sau de tradiţie. *Verisimiglianza* acordă unitatea poemului, calitatea care trebuie să fie predominantă oricărei opere de artă: „*S'invitano i poeţi a essere diverşi nell'unită*" 6\ va declara Tasso, susţinând multiplicarea acţiunilor, faptelor şi personajelor în operele literare.

În *discursul* al treilea se tratează despre problemele stilistice. Tasso stabileşte în stilistica sa existenţa a trei stiluri: *magnifico*, *mediocre*, *umile*, corespunzător primul poeziei eroice, al doilea, liricii şi al treilea, poeziei comice. Cu multă acuitate el stabileşte

preponderenţa conţinutului asupra formei: *„Îl principio fundamentale e che i concetti* (*o sentimenti e immagini delle cose*) *informano di* să le *parole*, îl *ritmo* ei *metri*; *e non viceversa*…" 65.

Caracterul programatic al *Discursurilor despre arta poetică* relevă poetica lui Tasso dincolo de erudiţia care demonstrează cunoaşterea perfectă a dogmelor estetice aristotelice. Este prezentă, chiar în fastidioasele detalii ale unei expuneri doctrinale, sensibilitatea de creator care îşi transmite propria experienţă. Se pot folosi *Discursurile*, cu inteligenţă, pentru a putea descoperi o cheie a interpretării semnificaţiilor nu numai a propriei arte ci şi a altora. Există la Tasso această facultate de exeget critic şi de interpret subtil al textelor literare. S-ar putea afirma că această capacitate de interpret prevalează asupra aceleia de doctrinar. El a stabilit un comentariu deschis asupra operei literare, mai mult decât un tratat de poetică. Şi în perimetrul magic al artei verbului el a pătruns totdeauna cu pregătirea unui creator care acceptă numai valoarea, valoarea spirituală.

El s-a adresat antichităţii, ca şi alţi creatori ai Renaşterii, doar pentru *a* afla acolo puncte de sprijin în afirmarea propriilor opinii şi teorii. Aşa se explică interpretarea pe care el o acordă aristotelismului din care extrage idei şi argumente relative la arta verbului, la poezie, care se poate înălţa în sferele luminoase ale ideilor, ca şi filosofia. Acordând drept finalitate poeziei *verosimilul* şi nu adevărul, Tasso nu a exclus realitatea ori istoria din poezie, cu toate că a încercat totdeauna să le cizeleze duritatea aspectelor ori a desfăşurării evenimentelor. Meditaţia lui asupra poeziei în *Discorsi*, nu a fost o speculaţie intelectuală abstractă, ci o ridicare subiectivă de scut în apărarea propriei creaţii. Spiritualitatea creştină s-a rezolvat la el în neoplatonismul care în intenţia sa ar fi putut concilia preceptele religiei cu clasicismul antic al perfecţiunii omului. El a încercat în primul rând să-şi lămurească lui o serie de probleme fundamentale ale esteticii, un mod general de a afla unitatea în varietate, de a stabili concordanţa între fond şi formă. În asocierea frumuseţii cu virtutea. Prin verosimil şi istorie, arta se reconstituia, dincolo de finalitatea ei exclusiv moralizatoare şi didactică, într-un tot unitar, în care adevărul se acordă armonic cu fantazia, cu *Jibera invenzione*" a creatorului. El îşi poate afirma înclinarea către structura istorică a operei de artă, faţă de creaţiile care utilizează în edificarea lor numai libera fantazie. Pentru

el originalitatea unei creaţii literare nu este acordată atât de mult de temă, cât de noutatea tratării sale, de felul specific în care se poate alia istoria cu facultatea poetică a invenţiei. Fără baza primordială a istoriei, nu se poate ridica niciun templu durabil al artei.

Tasso demonstrează în *Discorsi dell'arte poetica* o meditaţie deschisă, s-ar putea spune, fără prejudecăţi. El încearcă, cu o înclinare către sincretism, să pună în interferenţă gustul propriu cu moştenirea erudită de la cei docţi, să altoiască pe trunchiul tradiţional mlădiţele modernităţii, adevărul istoric cu facultatea creatorului de a putea inventa, transfigurând realitatea. Trebuie subliniată la el intensa participare, vioiciunea mentală, sinceritatea cu care îşi expune direct opiniile, nesfiindu-se să utilizeze expresii ca: „eu cred…", „părerea mea este", „nu neg că…" etc.

Importantă în *Discorsi* este partea relativă la cuvântul poetic, la forma pe care Tasso, extrem de atent, o calculează până la ultima expresie, până la ultimul element, pentru a-i acorda caracteristica de *nobile*, *letterario*, *musicale*, declarându-şi predilecţia pentru fraza amplă, pentru solemnitate, pentru strălucire.

S-ar putea face şi afirmaţia că *Discorsi dell'arte poetica* este un jurnal de bord, o serie de notaţii paralele cu elaborarea capodoperii*Ierusalim ului liberat*, o justificare, şi teoretică, a propriei opere.

Discorsi del poema eroico se afla într-un raport foarte strâns cu *Discorsi dell'arte poetica*, fiind o formă mai amplă a lor, în sensul acordării unui loc mai important analizei literaie de texte, a unor serii mai mari de exemple, de citate extrase din poetica trecutului. Există şi o tonalitate nouă în acest grup, ale cărui discursuri se revendică de la un stil mai amplu, mai aulic, decât al primelor care era esenţial, sintetic. „*Îl parlar grande e magnifico*" este o orientare a noii redactări a lucrărilor literare ale poeticei lui Tasso, care consideră că sensibilitatea estetică trebuie să accentueze demnitatea operei şi responsabilitatea creatorului ei.

Discorsi del poema eroico sunt împărţite în şase *cărţi* care reiau cele trei părţi ale grupului anterior, amplificându-le.

În *Cartea întâi* Torquato Tasso declară încă odată că poezia este imitaţia faptelor umane şi că plăcerea este scopul poeziei. Izvorul principal al poeziei este istoria. Noi observaţii faţă de prima redactare a *Discursurilor* sunt notaţiile despre caracteristicile poemului epic.

În *Cartea a doua* se ocupă de formă caracteristică unui poet acordând originalitatea teniei care este istorică şi deci universală. Din nou se fac observaţii asupra necesităţii de a alege subiectul din timpuri nu prea îndepărtate, dar nici din contemporaneitatea imediată. Poemului eroic i se cuvine tratarea grandioasă a formei.

Este interesantă digresiunea polemică pe care o introduce Tasso în această parte a *Discursurilor*, îndreptată împotriva unui Jacopo Mazzoni, autor al unei *Poetice* în care declara că în opera de artă, fantezia creatoare trebuie să predomine istoria. „Adevărul** ca temă este principiul pe care Tasso îl susţine cu vehemenţă polemică. Şi mai departe putea să afirme că poezia nu se află sub o orientare sofistă ci se aliază cu dialectica şi cu logica. El nu consideră că se poate echivala un poet cu un teolog scolastic, punând deasupra oricărei alte afirmaţii, adevărul, care trebuie să modeleze orice creaţie umană. E foarte importantă această orientare a lui Tasso, în realitate neconformistă şi deschisă interpretării raţionale.

E clar că se pot descoperi aici semne certe ale unei opoziţii ideologice faţă de mişcarea inerţiei Contrareformei.

În *Cartea a treia „s insegna come dare alia materia ecceilente forma e disposizione poetica*…" 66, se discută despre poemul eroic care semnifică varietatea în unitate, despre părţile poemului.

În *Cartea a patra* tema dezbaterii este de stilistică demonstrându-se că *„stilul eroic nu este departe de gravitatea stilului tragic"*, nici de graţia celui liric, dar le este superior prin *„strălucirea unei miraculoase majestăţi"*, *Cartea a cincea* tratează despre metrica versurilor, despre tropii artistici. Ca şi *a şasea* în care se discută despre interferenţa dintre îl *parlar grazioso* cu cel *magnifico*, despre endecasilab şi octava care sunt forma metrică cea mai adecvată pentru poemul eroic. Interesantă este observaţia preeminenţei genului epic asupra celui tragic.

În finalul acestor observaţii asupra celor două grupuri de *Discursuri* care alcătuiesc poetica lui Torquato Tasso, trebuie să se recunoască, dincolo de orientarea ideilor şi temelor care pot să aparţină şi unor alte poetici anterioare, sigiliul original al unei personalităţi creatoare, care pătrunde fiecare pagină cu experienţa sa de poezie, pe care o trăieşte în fiecare clipă a vieţii sale.

Poetica lui Tasso *„este* (afirmă de Sanctis) *în trăsăturile ei esenţiale asemănătoare aceleia a lui Dante. Scopul poeziei este pentru el*

«*adevărul agrementat cu versuri dulci*» („*E che-l vero condito în molii verşi*”), *aşa cum pentru Dante era* «*adevărul ascuns sub o vorbire figurată şi ornată*»…” 67. Este clar că acest paralelism în tratarea teoretică a problemelor poeziei a izvorât din marea lor experienţă de insuperabili artişti ai verbului. La acest mare poet al sfârşitului Renaşterii ca şi la faimoasa coroană trecentistă a lui Dante, Petrarca, Boccaccio, comentariile asupra poeziei, asupra literaturii demonstrează o pătrunzătoare luciditate, facultatea de a nu se rătăci în hăţişul teoriilor.

Dar dincolo de orice concepţie, dincolo de orice orientare estetică, pentru Tasso există un unic adevăr, acela al poeziei, în care a crezut cu cea mai arzătoare devoţiune intelectuală, în *Discorsi* el dovedeşte, într-o proză elevată, o elocvenţă puternică prin argumente conceptuale, dar totdeauna emoţionante prin idealul de artă care subordonează orice altă activitate existenţială.

Meditaţia personală asupra travaliului artistic, dincolo de cunoaşterea şi etalarea unor principii generale, dincolo de orice tratate de poetică, acordă experienţei creatoare, rolul fundamental în expunerea judecăţilor de valoare privind opera de artă. Poezia este o expresie integrată a vieţii şi nu un exerciţiu al unor literaţi iar arta este o luptă permanentă, în primul rând cu tine însuţi.

*

* * *

În primăvara anului 1588, Torquato Tasso părăseşte Roma, în căutarea permanentă a unor alte ceruri, a unor alte zone în care ar putea afla împlinirea visului lui nerealizabil de seninătate. Va încerca să dobândească la Napoli şi partea care i se cuvenea din patrimoniul familiar pe care îl administrau rude ascendente foarte puţin doritoare să acorde sume importante poetului rătăcitor. A izbucnit chiar un proces în al cărui sfârşit optimist pentru el Tasso putea să creadă, aşa cum apare dintr-o scrisoare către un prieten, Marco Pio, Signore di Sassuolo. Medicii considerau că starea sănătăţii se ameliorase; amicii napolitani, dintre care cel mai credincios îi era G.B. Manso, care îi va fi şi primul biograf, îi întăreau speranţa că va câştiga procesul intentat rudelor ingrate şi avare, iar vederea acestei *bellissima città* era pentru el ca un leac pentru durerea lui permanentă.

În aşteptarea câştigării procesului relativ la moştenirea maternă, Torquato Tasso este oaspetele călugărilor de la mănăstirea

Monte Oliveto şi în cinstea întemeietorului mănăstirii începe să scrie poemul *Monte Oliveto*. Rămas neterminat, poemul scris în octave se centrează în jurul temei evaziunii din tumulturile chinuitoare ale lumii şi retragerea în solitudinea claustrală a mănăstirilor. Dar trebuie afirmat, încă de la început, că retragerea în mănăstire nu este echivalentă cu închiderea în absolută asceză, ci cu ajungerea la o insulă de absolut repaus, în care, după o navigare zbuciumată pe mările furtunilor dezlănţuite, se încearcă toată bucuria calmului şi a spectacolului frumuseţii naturii exterioare şi a liniştii propriului suflet. Mai mult decât o închidere, în post şi rugăciuni, a unor creaturi care au renunţat la orice bucurie a vieţii, este vorba de o deschidere către universul interior, în care, în solitudine, se poate coborî mai uşor spre introspecţie. Nu altfel Francesco Petrarca făcuse elogiul solitudinii, dar nu într-un sens ascetic, de anahoret, ci într-un sens umanist de retragere în solitudinea care favorizează şi creaţia spiritului uman. În de *Vita Solitaria*, Petrarca făcuse elogiul solitudinii, elogiul tăcerii, al reculegerii în acea stare care a fost numită de *otium literar*, diferenţiat absolut de acel *ot mm ascetic* al Evului mediu. Acest *otium* nu neagă nicio valoare, este un efort continuu îndreptat spre perfecţionarea interioară, de renunţare numai la bunuri într-adevăr zadarnice, de cucerire a unei senine, calme, înţelepciuni. Ca şi Petrarca, Tasso nu jertfea nici unui ideal monahal, totdeauna gândirea lui, încă din anii tineri, se aliase cu solitudinea creatoare, propice căutării, investigării în propriul suflet. Solitudinea oferă facultatea meditaţiei asupra problemelor grave care neliniştesc omul de totdeauna.

Monte Oliveto nu este o predică, aşa cum s-a putut afirma cu severitate, sau mai curând opera unui literat decât a unui poet. Nicio tratare epică a unei teme convenţionale. Există descrieri interesante ale naturii care nu este vitregă ci dovedeşte calităţi de consolatoare a neliniştilor umane. Există descrieri ale psihologiei celor care se retrag în solitudine, demne de interesul chiar al unor psihiatri.

Iniţial, Torquato Tasso a vrut să-şi plătească o datorie de recunoştinţă pentru ospitalitatea pe care o primise din partea călugărilor, aşa cum apare dintr-o scrisoare pe care o trimite cardinalului Antonio Carrafa, căruia de altfel avea să-i dedice cele o sută două octave ale poemului.

Este descrisă viaţa acelui care a fondat ordinul călugărilor de la Monte Oliveto, Giovanni Tolomei da Siena, acela care, pieraându-şi

vederea, şi-a regăsit-o graţie unui miracol al Madonnei. Viaţa convertitului în solitudinea creatoare a naturii este descrisă iniţial cu caracteristici idilice. În deşertul grandios al munţilor se învaţă despre vanitatea tuturor lucrurilor, a oricărei alte activităţi umane care are *ca* finalitate desfătarea şi nu contemplarea adevărurilor relative prin retragerea din tumulturile oare împiedică meditaţia. Fondatorul ordinului călugărilor, al olivetanilor, va convinge curând o serie lungă de prozeliţi de necesitatea de a fugi de vanitatea lucrurilor. Dar seninătatea ordinului olivetanilor este tulburată de o acuzaţie de erezie de care va fi însă disculpat de însuşi Papa care va aproba regulile ordinului şi stema lui emblematică compusă din profilul a trei vârfuri de munte peste care se înalţă un măslin. Poemul se închide cu un nou elogiu adus pădurilor care înconjoară mănăstirea, atât de potrivit loc pentru uitarea vârtejurilor lumii, pentru uitarea durerii, pentru seninătatea pe care o acordă contemplaţia.

Torquato Tasso, plătindu-şi datoria de recunoştinţă, n-a făcut totuşi o operă de panegiric, de retor care intonează solemn un elogiu al credinţei catolice. *Monte Oliveto* nu este un poem al devoţiunii creştine, cu toate descrierile de etape ale vieţii unui convertit. În descrierea vieţii unui sfânt, el a ales latura idilică, fără să cadă în manierism şi convenţional. Iar versurile poemului, cizelate într-o manieră clasică de Tasso, îşi păstrează valoarea formei care le conturează puternic pe fundalul atâtor poeme şi producţii literare ale secolului, creaţii ale unor versificatori mediocri, sub stimulul ideologic al Contrareformei.

Fabuloasa grădină a Armidei, zona iubirii plenare a vrăjitoarei, s-a transformat în pădurea montană în care, departe de lume şi de ispitele ei, se meditează asupra vanităţii, dar nu' se uită că omul este o trestie care gândeşte.

*

* * *

Din acelaşi an este şi *Rogo amoroso*, cunoscut şi cu titlul de *Rogo di Corinna*, un alt poem scris de Tasso pentru a-l mângâia de pierderea femeii iubite pe prietenul său Fabio Orsini, un nobil roman. În scrisoarea dedicatorie Tasso arată că este doar un „*instrument fără suflet*", dar care a vibrat puternic sub impulsul durerii unui prieten iubit. Şi mai departe, el singur îşi definea opera drept un „*picciolo poema pastorale*". Este interesant că revin în micul poem ocazional al lui Tasso protagonişti ai miraculoasei pastorale *Aminta*.

De data aceasta păstorul Aminta nu mai plânge iubirea neîmpărtăşită de nimfa Silvia, ci moartea însăşi a preafrumoasei Corinna, cea împodobită cu toate virtuţile. Păstorul Tirsi la rându-i se pregăteşte să elogieze în cântul lui splendoarea frumuseţii celei dispărute. Zeii însăşi coboară din Olimp pentru a oferi daruri care să fie arse pe rugul Corinnei şi, consolându-l pe nefericitul păstor Aminta, Apolo declară că ea va avea în Olimp o primire demnă de toate înaltele ei virtuţi.

Din nou Tasso încearcă să arunce vălul poeziei în jurul temei sale centrale, relative la caducitarea lucrurilor umane. Din nou se reflectă în versurile încărcate de valenţe poetice dezolarea sa spirituală. Sunt poate ultimele lucrări ale unei mari lumini care se află aproape de stingere. Este emblematic plânsul tuturor zeilor asupra vanităţii condiţiei umane, plânsul cosmic al elementelor, al mării şi vânturilor, asupra unei infinite dureri. Singura lumină care a mai rămas în lume este „*lumina lacrimilor*". Coardele „*fără de suflet*" ale cutiei de rezonanţă a lui Tasso vibrează prelung, evocând toate aceste simboluri şi mituri ale idealităţii unei lumi pierdute, atunci când nu mai există iubirea şi speranţa. Se anunţa apusul unei lumi a poeziei.

Dar şi în micul poem *Rogo amoroso* este dominatoare prezenţa naturii silvestre, totdeauna muzicală în freamătul vegetal, totdeauna consolatoare. Poemul nu are desigur simetria *Amintei* şi pastorala nu mai este perimetrul în care se întâlneau undele emotive ale unui mare poet aflat pe culmea arcului său existenţial şi de creaţie.

*

* * *

În primăvara anului 1590, pleacă din Roma către Florenţa. În noua Atenă a lumii avea să fie bine primit de către Ferdinando de' Medici şi sărbătorit de către faimoasa Accademie della Crusca a cărei orientare se schimbase în favoarea lui Tasso, de la înflăcărata polemică între Anostişti şi Tassişti, generată de apariţia *Ierusalimului liberat*. Cu prietenul credincios Antonio Constantini se reîntoarce la Roma şi tot în tovărăşia lui se va îndrepta către Mantova, unde avea să rămână mai mult de opt luni, într-o stare a sănătăţii nu prea strălucită. Aci va scrie, poate tot sub impulsul gratitudinii, *Genealogia di casa Gomaga*. De data aceasta versificarea a urmărit ilustrarea unor izvoare istorice ale unui Cesare Campana sau Paolo Giovio, care s-au ocupat de genealogia celor mai ilustre familii din Mantova, sau de participarea lui Francesco

Gonzaga la unele bătălii faimoase împotriva francezilor pe care îi aducea asupra Italiei, Carol al optulea. Numai în descrierea acestor lupte se recunoaşte mâna autorului atâtor întâlniri epice din *Ierusalimul liberat*. Leopardi descoperea lumina poeziei în descrierea bătăliei de la Fornovo. Lui Carducci, înclinat cu înţelegere critică asupra artei lui Tasso, poemul celor 119 octave închinat genealogiei Casei Gor. zaga, i se părea „non bello". Într-adevăr, versificarea se revendică de la monotonia datelor supuse procesului de transcriere literară. Dar se poate afirma că, atunci când Tasso nu mai urmează cu fidelitate rece schema istoricilor, el reuşeşte să înalţe poemul printr-o sinceră vibraţie de participare patriotică la faptele de arme ale italienilor. În ansamblu însă, poemul nu semnifica decât o versificare encomiastică, o datorie de recunoştinţă.

În ianuarie 1592, după o scurtă şedere la Roma, se află din nou la Napoli. Era activ literar, termina *Gerusalemme conquistata* care avea să fie publicat în 1593 şi scria şi *L" sette giornate del mondo creato*, care avea să fie încheiat în 1594.

Refacerea *Ierusalimului liberat* a fost considerată de întreaga istorie literară o dramă a creaţiei. Este clar că nu există în istoria literaturilor un alt caz mai elocvent de ceea ce poate semnifica impactul violent al dogmatismului asupra unei opere de artă. Dogmatismul sacralizant şi pedanteria secolului au contribuit la falsificarea unei opere de artă, rescrisă de către autorul ei după o schemă prestabilită, impusă de canoanele unei ideologii contrarii exaltării vieţii şi frumuseţii.

Revolta creatorului împotriva propriei opere este de un intens tragism, mai ales dacă se consideră voinţa sa, ridicată ca un bloc unitar împotriva tuturor acelora care admirau *Ierusalimul liberat*. El a putut să considere minoră valoarea reală *a* capodoperei pentru a exalta noul poem în care arta este jertfită în favoarea preceptelor prestabilite. Ce tragedie spirituală imensă este refacerea *Ierusalimului liberat*, echivalentă cu o profanare generată de însuşi autorul operei de artă.

Interesul contemporanilor pentru *Ierusalimul liberat* era acordat de lumea creată de înalta sa fantezie de artă, personajele iubite erau Armida, Clorinda, Erminia, întruchipând iubirea şi durerea şi nu cele care purtau în ele însemnele religiei şi austerităţii.

S-a exercitat asupra lui Tasso o presiune constantă pe care starea lui sufletească a dilatat-o până la a-l face apt să declare că el îşi

poate modifica poemul în aşa fel ca să poată răspunde exigenţelor celor mai severi cenzori. Sunt numeroase referirile din *Epistolar* la această tentativă, care i se impune ca o absolută necesitate, mai ales după criticile membrilor Accademiei della Crusca. Este interesant că a lucrat cu intensitate asupra refacerii mai ales între anii 1590 – 1592, când a elaborat total cele douăzeci şi patru de cânturi ale *Ierusalimului cucerit*, faţă de cele douăzeci ale *Ierusalimului liberat*. Lucra la întrecere cu neliniştea care îi apăsa copleşitor, cu sentimentul culpei faţă de preceptele religioase. Era dominantă în această ultimă parte a vieţii o constantă morală care sublinia vanitatea tuturor lucrurilor, Există şi tendinţa spre un clasicism riguros apt să elimine zborul înalt al fantaziei creatoare atâtor acţiuni dinamice şi atâtor eroi ai vieţii plenare.

Francesco de Sanctis a dat tonul în critica negativistă asupra*Ierusalim ului cucerit*. El considera că toate corecturile aduse capodoperei prime sunt „nefericite": „*Poetul nu mai există*, *există gramaticul şi lingvistul căruia îi stau în faţa mereu*, *criticii neîndurători*" 68. A suprimat personaje, a suprimat episoade caracteristice pentru lirismul său atât de original. Vrând să întărească unitatea şi simplitatea acţiunii, aspirând să concretizeze mai mult realitatea şi argumentul istoric, a înmulţit naraţiunile despre lupte. A crescut utilizarea procedeului personificării şi alegoriilor. În încercarea de a întări caracterul religios, a înmulţit episoadele în care creştinismul prevalează în dezbateri dogmatice. A rămas totul formal» neizbutind să facă să sufle spiritul (cum ar fi spus Barrès) asupra locurilor sfinte ale Ierusalimului. A încercat să creeze o atmosferă austeră în concordanţă cu accentuarea primordialităţii religiei, dar nu a izbutit decât să mecanizeze acţiunea şi să modeleze monoton materia artei, oferind tipare unitare în care intra forţat fluiditatea plastică a eroilor săi. Verosimilitatea, caracteristică a poemului epic (aşa cum apare şi din *Discorsi*) devine acum sarcina principală a esteticii lui Tasso care caută, mai mult decât în capodopere, exactitatea notaţiilor din domeniul istoriei şi al geografiei în al cărui perimetru s-au desfăşurat bătăliile pentru eliberarea locurilor obârşiei creştinătăţii.

Mai mult decât în *Gerusalemme liberata*, în *Conquistata* se poate observa preocuparea de a reda figurativ realitatea, folosindu-se mai mult metodologia descrierii. Abundă, ca într-o scenografie minuţioasă, descrierile ceremoniilor religioase, ale episoadelor încleştării armelor

în luptă. Se are impresia unor mari tablouri de pictură decorativă cu subiecte inspirate din studiul *Psalmilor*, al *Bibliei*. Finalitatea *Ierusalimului cucerit* este desigur una etico-religioasă şi adăugir-le aduse capodoperei pleacă de la această preconcepţie teologică. Încercarea de a adăuga elemente sacre pentru a construi un templu literar integral creştin au schimbat trama iniţială a capodoperei, care era un poem epic al cavaleriei. Dar religiozitatea este o pedanterie erudită, un reflex al sumei de cunoştinţe acumulate de Tasso de-a lungul anilor petrecuţi în spitalul Sant' Anna, ori în frecventele popasuri în mănăstirile Italiei. El încearcă să accentueze, exact în atmosfera Contrareformei care crease Compania Iezuiţilor pentru întărirea monarhiei universale a papalităţii, spiritul puterii politice a acestei instituţii. Se poate vorbi astfel de prezenţa unui neuguelfism în versurile lipsite de spontaneitate ale *Ierusalimului cucerit*. S-a putut afirma de către un exeget al operei lui Tasso că asupra redactării variantei capodoperei a stat aţintit ochiul Tribunalului Inchiziţiei. Dar nu trebuie desigur exagerată o asemenea intransigentă opinie. În realitate Tasso, foarte sensibil la polemica izbucnită între Anostişti şi Tassişti, a încercat să creeze o operă care să corespundă tuturor canoanelor estetice ale construcţiei unui poem epic şi pe care cenzorii săi le semnalaseră ca absente.

Trecuseră cincisprezece ani de la redactarea capodoperei în care Tasso se reprezentase în atâtea ipoteze ale eroilor săi. Acum el se obiectivează, încercând o evadare dincolo de liric a poetului care se transformă într-un cunoscător perfect al regulilor, un profesor mai mult decât un creator de literatură. *Conquistata* nu este numai o *refacere* a unei opere ci mai curând o tentativă de îmbinare acomodantă a unor tendinţe disparate şi a unor stări psihologice discordante.

I Poate că nu mai există un alt caz în istoria literaturii în care un creator de artă să revină integral asupra operei sale principale, chinuindu-se nu în travaliul fără încetare al cizelării, ci al transformărilor complexe, menite să şteargă caracteristicile realismului în artă, ale simplităţii generate de spontaneitatea creaţiei originale, eruptă din adâncimile focurilor interioare. Întrebarea chinuitoare, care poate să aibă şi sensuri contemporane, este aceea relativă la validitatea unui asemenea efort colosal de autoreconsiderare a unei opere, întrebarea se poate ridica şi în

concordanţă cu sinceritatea creatorului de a crede în finalitatea etică şi estetică a uriaşei sale strădanii de refacere.

S-ar putea lua în consideraţie poate faptul că Tasso, sub apăsarea ideologică a contemporaneităţii, a vrut să scrie un poem nou, în tentativa sa de refacere. Atunci s-ar putea lua în seamă un alt mod de interpretare a acestei intenţii estetice. S-ar putea constata că s-a dorit redarea unei atmosfere în care elementul epic să fie consolidat, în care solemnitatea mijloacelor expresive să se apropie mai mult de poemele antichităţii reprezentate prin opera homerică sau acelea de sinteză a evului mediu, a cărei cristalizare supremă este *Divina Comedie*. *Gerusalemme conquistata* nu poate fi considerat, cum s-a putut scrie, o sinucidere intelectuală şi trebuie arătat că există şi tentative moderne de a reconsidera poemul ultimilor ani ai lui Torquato Tasso.

— Voind să-i redea o tonalitate angelică, eliminând unele episoade care exaltau prea fierbinte starea terestră a personajelor sale, Tasso a încercat afirmarea unei demnităţi epice echivalentă cu expunerea unei teme, în care răsunau vocile peregrinilor către cetatea celestă a Ierusalimului. Se poate afirma, în acelaşi timp, prezenţa unui filon nou în *Gerusalemrne conquistata*. În părţile noi care înlocuiesc episoade eliminate există o vibraţie intensă, accente de melancolie şi pesimism, caracteristice totdeauna personalităţii poetice a lui Tasso şi în special reflexe ale perioadei posterioare detenţiunii, în Sant' Anna şi rătăcirilor de-a curmezişul Italiei. Este mai accentuata atmosfera mistică şi pesimismul generat de recunoaşterea vanităţilor lucrurilor şi sorţii omului, decât în *Liberata*. Tulburarea existenţială a ultimilor ani şi a teribilei experienţe de claustrare se manifestă unui lector care ar putea mânui această cheie de lectură, interpretând textul *Ierusalimului cucerit* ca o ilustrare a pendulării lui Tasso între sacru şi profan, între pesimism şi speranţa ultimă, îndreptată spre misticism şi cerurile îndepărtate. Dar chiar în această nouă lectură a textului se va putea afirma, cu o judecată estetică fermă, că în *Conquistata* – dincolo de noile precepte teoretice, de accentuarea scrupulelor morale, a religiozităţii reafirmate, a involuţiei biologice a creatorului, a capacităţii minore în a sintetiza evenimente şi comportament psihologic uman – există şi o involuţie a mijloacelor expresive. Nu se poate ignora nici recunoaşterea unei coerenţe logice în urmărirea de către Tasso a unui drum care îl purta spre clasicism, spre afirmarea

preponderenţei religioase. Această voinţă estetică, această intenţionalitate de a reface unitatea atâtor variate episoade şi figuri complexe din *Liberata* nu s-a transformat în marea artă a verbului. Deci Tasso, îl *povero*, nu poate să fie acuzat de ipocrizie literară, de lipsă de sinceritate, dar rezultatul imensei sale strădanii, demnă într-adevăr de o cauză mai bună, nu poate fi considerat extrem de fericit. Voinţa şi logica n-au izbutit totdeauna să transforme materia în poezie, atunci când nu a suferit şi spiritul nemuritor al talentului.

Reluând propunerea ca *Gerusalenime conquistata* să fie considerat ca o operă în sine, care să nu mai fie referită mereu la *Liberata*, atunci s-ar putea lua în consideraţie propriul contur estetic, o fizionomie originală, corespunzătoare etapei existenţiale şi de artă pe care o atinsese Tasso în a cărui conştiinţă etică şi estetică se ridica poemul *Gerusalemme conquistata*, sub emblema Contrareformei care readucea autoritatea catolicismului asupra vieţii şi literaturii. Astfel se poate explica dezvoltarea orientării primordiale epico-catolice, eliminarea unor personaje (Olindo, Sofronia), a unor episoade faimoase: Erminia între păstori, călătorie spre Insulele Fortunate, povestirea navigaţiei descoperitoare de noi locuri a lui Cristofor Columb, întâlnirile finale între protagoniştii înflăcăraţi ai iubirii atât de pământene şi realiste, Armida şi Rinaldo „retuşarea figurilor de păgâni, considerate poate a fi fost reprezentate în trăsături puternic pozitive. Stilul eroic, stilul sublim caută să-şi pună amprenta pe versurile care încearcă acum să fie mai apropiate de detaliu. Nu totdeauna moralist, în concordanţă cu preceptele Contrareformei, părţile componente, nou adăugate, se revendică mai mult de la o intenţionalitate artistică decât poetică. Involuţia expresivă este a unei aplicări la minuţiozitate şi a pierderii, facultăţii de a sintetiza.

Nu se poate nega existenţa unui rafinament artistic care se exercita asupra redării exacte a episoadelor de luptă, a detaliilor de geografie şi istorie.

Dacă ar exista o exegeză nouă a poemului *Gerusalemme conquistata*, s-ar putea eventual constata, că nu toate schimbările au fost făcute în detrimentul artei şi nici că numai există nicio vibraţie poetică în fluiditatea, desigur mai sonoră, a versurilor amplificate. Un mare creator nu poate să nu se demonstreze ca atare, chiar în încercările sale care nu pot să fie desăvârşite. Revizuirea aspira să poarte poetul spre *magnificenza*, conform preceptelor teoretice expuse

în *Discorsi del poema eroico*. Există modulări de intensitate expresivă de o rară valoare care fac posibilă o apreciere relativă la excepţionala exercitare stilistică în *Conquistata*. Dar totdeauna în memoria oricărui cititor ori cunoscător al operei lui Tasso, *Liberata* va rămâne *sola ed unica*, dincolo chiar de certitudinile poetului că la *Conquistata* era o creaţie literară superioară, demnă de toate elogiile, aşa cum poate să apară şi din unele referiri pe care le face în *Epistolar*, încercând să transmită şi altora această părere subiectivă.

Apitcându-se teoria fragmentarismului, scumpa lui Bene «detto Croce, s-ar putea reafirma că părţile cele mai realizate artistic sunt generate de aceeaşi înaltă fantezie, de lirismul care nu poate să se stingă niciodată nici chiar atunci când ar vrea să se impună voinţa şi norma literară a creatorului, Sau cum sintetizează Francesco de Sanctis: „*… îi lipseşte forţa de a ieşi din propriul eu*; *… caută epicul şi găseşte liricul*, *caută adevărul sau realul şi creează fantasticul*; *caută istoria şi se întâlneşte cu sufletul său*…" *69*. Fantazia creatoare, izvorând din lirismul tassian, nu mai avea desigur tumulturile primei opere. Ea încerca să echilibreze impactul său asupra realităţii şi adevărului, cu maturitatea concepţiei, acum clasicizante a unui perfect cunoscător al normelor artei şi al ideologiei conformiste, a unei realităţi istorice care nu putea fi ignorată.

La *Conquistata* vrea să fie o ilustrare *regolare* a aristo. telismului, dar nicio voinţă sau conformism ideologic nu au putut distruge toajtă poezia *di Liberata*. Esenţa ei inefabila se răspândeşte asupra structurilor acestui alt poem dar care păstrează întregul eşafodaj al primului, cu o serie de cristale mai puţin strălucitoare, cu ascultarea de *lo fren dell'arte*. Desigur că nu în totalitatea lor, versurile din *Gerusalemme conquistata* suferă de travaliul poetului care încearcă să le acorde sunetele grave ale solemnităţii caracteristice genului epic şi grandoarea teoriei. Şi limba, pentru a răspunde criticilor care îi fuseseră aduse de reprezentanţii Accademiei della Crusca, este purificată, în sensul orientării către dialectul pur toscan, utilizat şi impus ca suma perfecţiunii lingvistice, de către coroana celor trei mari trecentişti, Dante, Petrarca şi Boccaccio.

Se manifestă un ultim mare efort creator al lui Torquato Tasso, căutarea efectelor magnilocvente în acţiune dar şi în expresia artistică. Se impune atitudinea barocă asupra stilului armonic al Renaşterii care se manifestase plenar în *Liberata*.

Judecata contemporanilor a fost destul de severă şi poetul nu a avut satisfacţia de a afla şi alţi literaţi care să-i împărtăşească opinia favorabilă. El a scris, în apărarea ultimei opere un *Giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui tnedesimo* riformata70, o apologie continuată şi în unele scrisori adresate autorităţilor culturale, dar fără mare efect persuasiv. S-au tipărit cinci ediţii de la începutul secolului al şaptesprezecelea şi apoi niciuna până târziu, când s-au publicat *Operele complete* ale lui Torquato Tasso. În anul ulterior primei tipăriri, un Girolamo Giglioli putea să afirme, sintetizând, cum declara el, opinia generală că „*Questo suo ultima poema non e letto quasi da alcuno*, *e* da' *piu intelligenţi e giudicat-o di gran lunga interioare nell'artifico e nella dicitura al primo*, *essendo opinione di molti* che il *primo debba vivere eternamente*, *ed* îl *secondo morire bentosto*" 71. Au existat şi comparaţii metaforice acrobatice, chiar dacă aparţin unui istoric literar grav şi sentenţios ca Guido Mazzoni care compara *Gerusalemme liberata* cu un cavaler tânăr şi îndrăzneţ* surâzător şi elegant, iar *la Conquistata* cu un călugăr ursuz şi încruntat, care merge înainte numai sprijinindu-se în baston! Dar, în final, noi nu putem să nu recunoaştem în ultimul poem, strădania de artă a unui mare poet care a suferit cumplit *tragedia* dell'*incompiuto*, drama nedesăvârşirii creatoare, atât de caracteristică epocii Renaşterii.

Ultima strădanie de artă a lui Torquato Tasso a fost *Mondo creato*, tipărită în 1607, când autorul ei se odihnea într-un mormânt aerian de pe colinele Romei, oraş în care nu fusese încoronat cu laurii aşteptaţi. Titlul complet este *Le sette giornate del Mondo creato* şi poemul, terminat cu un an înainte de moarte, încearcă să fie, nu atât de mult o apologie a catolicismului cât o meditaţie asupra moralei şi a frumuseţii lumii. Proiectul iniţial era poate mai ambiţios, în încercarea de a scrie un fel de epopee care ar fi putut să fie comparată cu *Paradisul pierdut* al lui Milton. Este o tentativă de a versifica un scenariu grandios, în primul rând al *Genezei*, al creării lumii. Poemul are un caracter enciclopedic în încercarea de a fi un fel *De rerum natura* ca al lui Lucreţiu, acumulând în desfăşurarea naraţiunii nu numai izvoare ale textelor religioase dar şi informaţii şi episoade extrase şi comentate din opera unor antici ca Pliniu, Strabon ori Teoirast. Dar trebuie afirmat, încă de la început, că protagonistul acestui poem ale cărui structuri armonice nu sunt nedemne de a fi luate în seamă, nu este Dumnezeul creştin, creatorul lumii, ci mai

curând natura în infinitele ei ipostaze, „lucrurile create" şi contemplate nu în imobilitate absolută ci într-o perenă curgere, într-o metamorfoză continuă de culori şi de forme. Digresiunile teologice şi reminiscenţele biblice cedează în faţa descrierilor bariolate ale lucrurilor, surprinse în ipostaze multiforme, în complexitatea naturii căreia i se recunoaşte forţa de a-şi fi propriul arhitect creator, de a fi însufleţită de o trăire mereu reînnoită.

Prin intuiţie şi studiu, cam va avea să facă peste secole xm alt mare poet, Giovanni Pascoli, se poate auzi bătaia inimii naturii şi realităţii, percepând viaţa exterioară şi interioară, cu o sensibilitate extraordinară. În lucruri se află poezia, observaţia trebuie orientată spre ele, iar sesizarea „— lucrurilor" şi aparenţelor trebuie să fie într-o stare imediată, numai de sensibilizare, dincolo de naraţiune. Această sesizare într-o infinită complexitate de forme şi culori se poate înscrie în agitatul curent de artă al barocului, pe care este absolut clar ca poezia lui Torquato Tasso îl preanunţă.

Dar peste *Mondo creato* suflă acelaşi vânt negru al melancoliei, al smulgerii speranţei de a mai putea ancora la un port al seninătăţii.

Trebuie observat (va trebui să fie reconsiderate teoria fargmentarismului crocian) că există în numeroase părţi ale poemului poezia, că se exercită dominantă o vigoare artistică în mânuirea materiei. Tasso a vrut să scrie*uri. De rerum natura* invers, în celebrarea creaţiei lumii, şi în care să încerce să demonstreze, ca poet catolic, ordinea şi simetria lumii ca efecte ale existenţei unei entităţi providenţiale, care ar fi putut să fie Dumnezeul creştin. Transfigurarea poemului lucreţian în transparenţele catolicismului nu se desăvârşeşte. Tasso nu a putut să fie poetul care să înalţe imnuri divinităţii.

Urmărind cele şapte zile ale creaţiei a căror schemă se putea afla în cartea *Genezei*, meditând în *Prima zi* asupra eternităţii, care preexista înainte de noţiunile apriorice de spaţiu şi de timp, poetul descrie, cu accente impresionante, separarea apocaliptică a luminii de nemărginirea tenebrelor.

În *Ziua a doua*, mai mult decât reminiscenţele biblice, este dominantă prezenţa lui Dante Alighieri, arhitect suprem al cerurilor, în a căror edificare urmează sistemul ptolemaic, al concepţiei geocentrice. Interesante sunt observaţiile poetului relative la constelaţii şi la influenţa pe care astrele o exercită asupra oamenilor.

El neagă această influenţă, ridiculizând instituţia astrologilor, a celor care stabileau horoscoape. Îndrăzneţ, într-un poem intenţional catolic, el exaltă liberul arbitru al omului care îi permite să distingă chiar în haos. Emoţionante sunt versurile inspirate de o înaltă demnitate umană în care el se ridică împotriva fataliştilor.

Ziua a treia descrie apariţia vegetaţiei pe pământ după separarea apelor oceanului planetar de uscat. Tasso se dovedeşte un excelent pictor al peisajului marin, al apei în general, descrisă în fluiditatea ei armonică, în mişcarea pendulară a mareelor ori în cristalul pur al lacurilor alpine ale Italiei. Dar el aruncă o privire circulară şi asupra câmpului şi a vegetaţiei pe care dovedeşte că o cunoaşte temeinic, descriind plantele şi florile utile sau nocive omului. El îndeamnă în finalul acestei *zile*, ca peste ani lucidul Voltaire, „cultivarea grădinii" pentru modelarea naturii în sensuri umane.

Ziua a patra este a unei cosmogonii în care se dovedeşte facultatea poeticei lui Tasso de a descrie cerurile, temă nouă în orientarea poeziei italiene, în afară de excepţia miraculoasă numită Dante Alighieri. El poate să filosofeze asupra raporturilor dintre Cosmos şi umanitate, recunoscând prezenţa unui mister universal, trăgând concluzii despre o stare spaţială, îngheţată, egală, externă, având o precisă intuiţie a cerurilor orientate după determinări fixe. El are o senzaţie de infinit în contemplarea cerurilor solitare, recunoscând că zadarnic se bate la uriaşele porţi de mister ale lumii.

În *Ziua a cincea* există parcă o stare similară cu *Laus creaturarum* a lui San Francesco d'Assisi, exprimată în profunda recunoştinţă a poetului faţă de pământul încărcat de flori şi de fructe. Dar versurile acestei zile descriu în special viaţa animală sesizată cu o precisă intuiţie, cu sigure trăsături. Tasso, un observator totdeauna atent, va înfăşura însă în mister realitatea, îndeosebi în lumea păsărilor. Sunt într-adevăr, din acest punct de vedere, cu totul revelatorii versurile dedicate păsării Phonix. Fragmentul acesta a fost tipărit de mai multe ori şi în el se structurează, după opinia noastră, întreaga semnificaţie a poemei, emblematică de altfel pentru întreaga poetică a lui Tasso, înclinat. către sublinierea vanităţii lumii. Tasso sesizează cu nesfârşită melancolie ritmul universal al ciclului moarte-viaţă, al reînnoirii după dispariţie, a tragicei şi fatalei alternanţe existenţiale umane. Odată mai mult, în faţa trecerii inexorabile el ridică scutul de bronz al artei pe care se pot înscrie

semnele nemuritoare şi mesajele de lumină adresate acelora care vor veni după moartea poetului.

Tot în această *zi* se află şi un teribil denunţ împotriva vieţii de curte şi o ură puternică împotriva stării de curtean, care trebuie să se asemene cu polipul, cu caracatiţa, în a fi insinuant şi insidios, adulator şi plecat, până la a se adapta, în orice clipă, culorii mediului înconjurător:

„… *e* te *asmut ar se stessi sogliono în color miile e miile forme*, şi *come l'uso o il tempo o come chiede la voglia del signore*, *o il suo diletto*, *variando tenor*, *sembianti e vesti*, *parole e modi*…

…*e legge e norma*" etc. 72.

Într-adevăr, se poate spune că în aceste versuri există un reflex puternic al neliniştitei existenţe a unui mare spirit, constrâns să se afle sub semnul nociv al curţilor seniorale.

Tot în această *zi* Tasso dovedeşte o facultate excepţională în a descrie alte flori, ale pământului, florile de cristal şi pietre preţioase ale căror virtuţi şi frumuseţe scapără în cele mai luminoase versuri ale poemului.

Ziua a şasea cuprinde o meditaţie mai abstractă asupra instinctelor animalelor, care sunt predominate de înclinări către fidelitate faţă de om, neîncoronat rege al creaţiunii. Câinele este simbolul acestei *zile*. Iar *Ziua a şaptea* este o reprezentare a cerurilor în mişcare, a întregului univers care se precipită către sfârşitul fatal. Este descrisă într-o viziune apocaliptică ziua judecăţii universale. În această *zi* meditaţia asupra problemelor fundamentale, a întrebărilor pe care şi le pune omenirea de la origini, sucombă în faţa misterului universal, a tentativei de a stabili raporturi între pământ şi cerurile emblematice, între spirit şi materie, încercând un acord între teologie şi filosofie, între credinţă şi miturile antichităţii. În cele aproape nouă mii de versuri ale poemului se poate afla despre adevărul moral al existenţei. El este, cum se mai afirmă, şi o sumă a cunoştinţelor lui Tasso, extrase din numeroase izvoare, o enciclopedie care poate aminti de *lapidariile* şi *bestiariile* Evului mediu, în care se putea afla despre caracterele şi însuşirile animalelor şi pietrelor. Trebuie afirmat că Tasso indica de multe ori, prin note marginale, sursele sale bibliografice. S-a putut face observaţia că există, în materie de geneză, un precedent literar ilustru, *La semaine ou creation du monde* a francezului Guillaume du Bartas, care, tipărită încă din 1578, circula şi

în afară de hotarele Franţei şi deci putea să fie cunoscută de Tasso. Cercetătorii literari (ca Mazzoni), prin confruntări paralele, au demonstrat că poetul italian nu a urmat sau imitat poemul anterior cronologic al lui du Bartas. Poate să fi generat doar ideea iniţială, va fi fost doar un element de primă mişcare.

Tasso a început să scrie poemul în primăvara anului 1592, când, într-o vilă la ţărmurile celui mai frumos golf din lume, al Napolelui, era oaspete lui Giovanni Battista Manso, acela care avea să fie şi primul său biograf. Prima ediţie în care a fost tipărit, postum, este interesantă din punct de vedere iconografic, având pe frontispiciu portretul poetului desenat după masca mortuară.

Nu se poate nega de niciun cititor atent şi răbdător, existenţa, în poem, a unor părţi de vastă respiraţie poetică. Şi este interesantă şi observaţia care se poate face că în «rudiţia sa evidentă, Tasso a ştiut să aleagă acele fragmente din operele trecutului, chiar şi din pagini teologice, care au o valoare artistică. Astfel el a creat un fel de antologie poetică de texte care narează despre *Geneză*, o enciclopedie a „lucrurilor poetice". El nu şi-a pierdut niciodată încrederea în magica facultate a cuvântului şi episoade ca acela dedicat mitului păsării Pnonix dovedesc prezenţa marelui artist al verbului: „*Qui gli endecasillabi hanno una tale dignita e una cosi morbida cadenza da reggere* îl *confronto con la piu rafţinata poesia didascalica che sarebbe stata scritta fra* îl *Sette e l'Ottocento*, *dai* Giorno *pariniano alle* Grazie *del Foscolo*" *n*.

Nu se poate nega însă nici prezenţa copleşitoare, în alte fragmente, a unei maeştrii artificiale, a unei voinţe creatoare care nu este însă stimulată de elanuri. În transfigurarea materiei, mâna poetului ştie să folosească o tehnică în care se demonstrase expert dar zborul pasional nu se mai ridică pe marile aripi ale poeziei. Sensibilitatea caracteristică personalităţii sale se manifestă mai ales în descrierile naturii asupra căreia el aruncă o atentă privire circulara, reprezentând idealul său ultim de atingere a zonelor seninătăţii, dincolo de tumulturile vieţii, în al cărui vârtej el nu mai este apt să se precipite.

Această apatie, care este confesiunea în realitate a unui obosit respins de la banchetul existenţial, a putut să întrunească aprecierea unui critic (U. Leo), care, într-un eseu publicat în 1951, a afirmat că în *Mondo creato* şi nu în altă parte trebuie căutată capodopera lui Tasso.

Dominat de orientarea existenţialistă în interpretarea textelor literare, Leo scoate în relief, neliniştea poetului care îşi află o expresie maximă în acest poem. Exagerarea este certă în voinţa exegetului de a nu fi un conformist! Este clar că *Mondo creato* nu este o capodoperă, dar nicio operă nedemnă de a îi luată în consideraţie, cu toată filosofarea ei monotonă, cu toată uniformitatea anumitor fragmente. Nu se poate vorbi, nici în acest caz, exclusiv despre inerţie spirituală, despre scolasticism evident, despre ariditatea expunerii chiar atunci când poetul vrea să demonstreze prezenţa credinţei atotmântuitoare. *Mondo creato* corespunde, după părerea noastră, unei necesităţi, unei voinţe de a se mărturisi a lui Tasso, dincolo de orice convenţie, dincolo de orice sugestie ori posibilă înfrânare dogmatic sacralizantă. El aspira să-şi găsească un echilibru interior spre crepusculul vieţii de la care nu mai aştepta aproape nimic, decât poate, o trecere senină în lumile de dincolo de hărţi. De aceea mai mult decât un cânt al *Genezei* sau despre divinitatea creştină* *Mondo creato* trebuie să fie interpretat sub acest unghi, al confesiunii unui om învins, o anticipare de portret a celui care avea să fie un prototip al modernilor contemporani, de *uomo finito*. Sensul *genezei* este al reînnoirii lumii prin moartea şi fatala ei prezenţă deasupra oricărui fapt uman. Imnul care închide poemul este un imn al creaturilor care trăiesc sub semnul trecerii universale, iar Tasso nu vede în religie, deşi ar vrea s-o demonstreze, posibila mântuire. Există doar strădania generală şi oboseala de a mai putea supravieţui. În argumentarea teologică, în doctrină şi dogma catolică a poemului lipseşte devoţiunea de credinţă fierbinte a autorului, care a izbutit să nu fie emfatic, dar s-a izolat într-o solitudine îngheţată doctrinală, străbătută doar de filonul oboselii de a fi. El a uitat sarcina primordială a omului, aceea de a trăi, dincolo de orice lovitură a destinului, datoria de a fi un creator în orice zonă ar fi destinată activităţii umane. Misticismul care trebuia să informeze *Mondo creato* este temperat de această umanitate care nu este a unui spirit *senil*, cum s-a putut scrie de detractori ai verbului. *Mondo creato* nu este atât de mult preludiul *Paradisului pierdut* al lui Milton sau al *Messiadei* lui Klopstock (cum o afirmase Carducci), cât mai degrabă o uvertură a poemelor romantice ale unei serii ilustre de scriitori ca Shelley, Lamartine, Lenau, Foscolo sau Leopardi, aflaţi sub aceeaşi stea a singurătăţii şi a oboselii de a trăi. Pesimismul acesta, până la urmă lucid, semnifică ridicarea aceloraşi întrebări primordiale relative la existenţă, şi la care nu se primeşte

niciodată răspuns. Cuvântul cel mai frecvent utilizat în *Mondo creato* este /*atica*: *strădania*

*

Trebuie înregistrate aici şi micile poeme: *Lagrime di Maria Vergine* şi *Lagrime di Gesâi*, care reiau în câteva octave motivul, tradiţional al *plânsului religios*, dar în care se poate surprinde un alt reflex al strădaniei şi oboselii lui Tasso. Sub influenţa certă a unor alte *lacrimi* (ale Sfântului Petru), opera lui Luigi Tansillo, a încercat şi el să comenteze o imagină a Madonnei, încărcată de ani şi care se pare că ar fi fost o gravură a lui Dürer. În amplificarea retorică a puţinelor versuri există o chemare către cerurile îndepărtate.

De la Roma, Tasso trimitea o scrisoare ciudată Eleonorei de' Medici, Ducesă de Mantova, revelatoare pentru starea lui sufletească totdeauna alternantă: „*Mi s-a spus ca înălţimea Voastră doriţi să-mi dăruiţi două pietre preţioase*.

Eu Vă mulţumesc din inima pentru mărinimia aceasta, *ca şi pentru altele care desigur vor mai veni*. *V-aş fi însă mult mai îndatorat dacă mi-aţi dărui un rubin şi o perlă legate în aur*, *pentru că*, *clacă mi se va întâmpla să-mi aflu o soţie*, să pot avea *cu ce-mi face un mei de căsătorie*; *şi chiar fără aceasta ar fi încă un leac pentru smintirea mea*…" 74. Desigur că proiectele matrimoniale nu s-au îndeplinit niciodată, doar „sminteala" putea să fie perpetuă. Aşa cum rezultă din această scrisoare revelatoare, ajunsese să ceară chiar daruri fără acea demnitate trecută, îşi făcea manifestă maladia, cu o indiferenţă de „*uomo* finito Dar aceste mizerii existenţiale nu vor atinge imaginea poetului conştient de înalta sa misiune, coerenţa lui psihologică de creator de artă, de personaj al unei drame existenţiale.

În vara anului 1594 se afla din nou sub arzătoarele raze ale soarelui din Sud, la Napoli, în solitudinea mmăstirii Benedictinilor, cărora vrea să le fie recunoscător prin scrierea unei *Vieţi a Sfântului Benedetto*, pe care nici istoriile literare cele mai riguroase nu o mai semnalează pentru a fi înscrisă între operele poetului. De aci, în noiembrie, va fi chemat la Roma de către Papa Clemente al VIII-lea, care i-a acordat o pensie şi promisiunea de a fi încoronat ca poet în Campidoglio. S-ar fi împlinit astfel un vis îndelung legănat al poetului care într-o scrisoare încă din 1590 adresată cardinalului Scipione Gonzaga arată că încoronarea pentru el ar fi fost mai fericită decât a

oricărui principe, el cerând doar coroana de laur, singura răsplată care i-ar fi putut da seninătatea: *s*, *ne un altro modo posso acquetarrni*\ Dar drama sa existenţială va continua, pentru că încoronarea se amâna pentru primăvara anului viitor, când Tasso, simţindu-se foarte slăbit, cere să fie dus pe colina Gianicolo, în aerul pur al mănăstirii Sant' Onofrio. Se afla într-adevăr pe culmile disperării, pendulând între lumini şi tenebre, poetul care nu navigase niciodată pe mările seninătăţii. De aci, de lângă stejarul pe care ochii noştri I-au văzut ars de fulgere, trimisese prietenului Antonio Constantini sfâşietoarele rânduri ale ultimei sale scrisori: „Ce *va spune al meu Senior Antonio când va auzi despre moartea lui Tasso al său*? *Şi după câte gândesc*, *vestea aceasta nu va întârzia prea mult*… *Mă simt aproape de sfârşitul vieţii*, *neputându-se afla leac acestei stăruitoare suferinţe*, *venita asupra tuturor celorlalte obişnuite mie*… *Un torent cu ape repezi*, *de care*, *fără putinţa de a mă apăra*, *văd limpede că voi fi târât* (*quasi rapido torrento*, *del quale*, *senza potere avere alcun ritegâi Oy vedo chiaramente esser rapito*). *Nu mai am vreme să mai vorbesc* despre *aspra mea soarta*, *pentru a nu striga împotriva nerecunoştinţei lumii*, *care a vrut până la urma să aibă victoria de a mă purta*, *cerşetor*, în *mormânt*…

Şi într-adevăr aspra soartă a dat o nouă, puternică lovitură, protagonistului, unei profunde drame existenţiale, hotărârea oficială a încoronării în Campidoglio, apărând chiar în ziua morţii, 25 aprilie 1595.

În emoţionanta, ultima scrisoare a lui Torquato Tasso, ultimele rânduri trasate de mâna unui mare poet, există nu atât resemnarea senină în aşteptarea trecerii definitive spre moartea eliberatoare, cât implicitul protest împotriva loviturilor sorţii duşmane, dar şi afirmarea conştiinţei de propria valoare.

Înmormântat în incinta mănăstirii, fără excepţionale ceremonii (doar câţiva literaţi nu prea străluciţi au consemnat în versuri mediocre evenimentul), Tasso a trecut în amintirea lumii ca un poet „blestemat* (*maudit*), protagonist al unei drame a durerii. Aşa aveau să-i consacre toţi scriitorii romantici, călători la mormântul său, de la Byron, Chateaubriand, Lamartine sau Maurice Barrès el însuşi, pelerini ai Nordului, purtaţi către Sud, pe apele fluviului Tristeţii. Prima şi unica plăcere pe care a încercat-o Giacomo Leopardi în Roma a fost vizitatea mormântului lui Tasso. L-a izbit năprasnic contrastul dintre

grandoarea artei magnificului poet şi umilinţa mormântului însemnat cu o iapida simpla în ungherul unei mici biserici de pe Gianicolo: „*Şi sente una trista e fremebonda consolazione pensando che questa poverta e pur suficiente ad interessare e animar la posteritâ3 laddove i superbissimi mausolei che Roma racchiude*> *şi observano con perfetta indiferenza per la persoana a cui furono innalzaţi… et 75*.

Înţelegerea posterităţii şi interesul arătat vieţii şi operei lui Tasso a cunoscut culminaţia, în timpul curentului romantic. În special biografia sa a exercitat o puternică atracţie. Au existat scriitori care au scris romane în care se oglindeşte viaţa autorului *Ierusalimului liberat*, îndeosebi legenda iubirii sale pentru Leonora d'Este. Pot fi amintiţi astfel Domenico Castorina, *T. Tasso ed Eleonora*, 1849; Pietro de Ştefani, *Leonora d'Este ovvero T. Tasso*, 1861; miss A. Manning, *Tasso and Leonora*, Londra, 1856; M-me de Gottis, II *Tasso e la trincipessa Eleonora* (tradus în italiană la Milano în 1812, reeditat în 1870 76. (Toate aceste tentative epice, de romanţare a biografiei poetului, sunt mediocre realizări.)

„Nenorocirile" lui Tasso au inspirat şi dramaturgi şi există unele lucrări dramatice istorice, pe drept uitate (cu autori ca Alberto Nota, chiar Paolo Giacometti sau Goldoni, şi surprinzător, Francesco de Sanctis, cu o tentativă rămasă în manuscris).

Desigur că merită să fie pomenită tragedia genialului Goethe, *Torquato Tasso*, în cinci acte, publicată în 1790 şi reprezentată în cetatea predilectă a poetului german, Weimar, în 1807. Există un paralelism cert pe care de altfel Goethe îl indică, între viaţa de scriitor trăind la o curte seniorală, între el şi poetul italian. Ideea centrală este a contrastului între ideal şi real, între devotamentul către arte şi duritatea existenţială. Există o bază istorică pe care Goethe ridică edificiul tragediei sale în care cristalizează marea pasiune pentru artă, mândria creatorului de a-şi putea revărsa în verb infinita durere, în faţa căruia orice alt om rămâne mut.

Nu altfel Byron în *The lament of Tasso* (1817) va relua, pe baza narării aceluiaşi episod al iubirii, ideea scumpă romanticilor a triumfului geniului asupra suferinţei. Nu se poate insista, nu este finalitatea acestei încercări monografice de lectură modernă a unui clasic al literaturii, asupra *fortunei literare* a lui Tasso în lume. Ar trebui scris un vast studiu spre.ai în care un capitol important ar fi dedicat receptării operei sale în România. Începutul I-a făcut

Alexandru Marcu în documentatul său studiu despre *Tasso în romantica românească*, în care se ocupa de toţi scriitorii români care au tradus din opera poetului italian sau I-au pomenit în scrierile lor. Dintr-o lungă serie nu lipsesc numele lui Ienăchiţă Văcărescu, Gheorghe Asachi, Costache Negruzzi, Eliade Rădulescu, Simion Marcovici, Ion Codru Drăguşan, M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Atanase Pâcleanu (traducere integrală a *Ierusalimului liberat* în 1852), Grigore Alesandrescu ori Mihail Eminescu el însuşi. Studiul lui Alexandru Marcu, exhaustiv până la anul 1937, ar trebui să fie continuat până la zi (un singur exemplu: excelenta traducere integrală, în versuri, a lui Aurel Covaci sau *Aminta* în traducerea lui Romulus Vulpescu), pentru a demonstra cât de receptivă a fost cultura românească faţă de

O personalitate atât de complexă ca a marelui, nemuritorului artist al verbului, neliniştitul Torquato Tasso. Paginile noastre aspiră să se înscrie pe o asemenea curbă a interesului

1 aţă de un scriitor total, martor credincios al timpurilor sale" dar mai ales fibră sensibilă a universului.

NOTE

1 „... În Tasso vedem pe cineva învins de îndurerarea sa, covârşit, doborât, care a cedat în faţa adversităţii, care suferă permanent şi pătimeşte din cale afară. Chiar de-ar fi închipuite şi vane cu totul calamităţile sale, nefericirea sa este desigur reală. Mai mult, fără a greşi, chiar dacă este mai puţin nenorocit decât Dante, el este mult mai nefericit..." (CFR. Giacomo Leopardi, *Tutt*? *le opere*, Firenze, Sansoni Editoare, 1969, volume secondo, p. 1134).

2 „... exclus nu numai de către legile cetăţeneşti, dar chiar şi de către acelea ale oamenilor, ale naturii şi ale lui Dumnezeu..." (CFR.

Torquato Tasso, *Poésie*, Milano, R. Ricciardi Editoare, 1964.

3 „... Tasso a fost considerat drept prototip al poetului romantic „iubind pasionat dar disperat şi dincolo de poziţia sa socială, victimă a opresiunilor politice, păstrându-şi demnitatea şi esenţială noblețe a inimii *prin* suferinţa intensă şi prelungită, artistul creator hipersensibil..." (CFR, C.P. Brand, *Torquato Tasso*, *A study of the poet and of his contribution to english literature*, Cambridge, At the University Press, 1965, P. 205).

4 „... Autorul şi literaţii, amici sau adversari, critici neîncrezători sau admiratori, au avut toţi, în felul lor, şi în termenii culturii vremii,

conştiinţa noutăţii formelor literare tassiene şi prin urmare, în mod diferit iau indirect, au simţit originalitatea lui Tasso, raportul dintre forţa sa creatoare şi tradiţiile pe care le investea cu noutatea sa…" (CFR. Claudio Narese, *Torquato Tasso* în *1 classici italiani nella storia deliu critica*, voi I. *Da Dante al Marino*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 553).

5 (Academiile) însetaţilor, Trejilor, Leneşilor, Doritorilor, Zăpăciţilor, Politicilor etc.

6 (Academiile) Platonicilor, Pelerinilor, Umililor, a Faimei, a celor îndemânatici, a Geloşilor, a Renăscuţilor etc.

7 „creator al primei poşte internaţionale"… (CFR. Giulio Natali, *Torquato Tasso*, Firenze, I. a Nuova Italia, 1958, p. 3).

8 u… Nici nu cred că ar fi ceva grav în faptul că, depărtându-mă puţin de calea *modernilor*, am vrut să mă apropii mai curând de cei mai buni *antici*". (CFR. Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Giulio Einaudi Edâtore, 1967, p. 66).

9 „… Chiar dacă Tasso nu ar mai fi creat mai târziu altceva, acea corectă graţie de versificator ar fi putut, cred, să păstreze, proaspăta în încetineala atâtor prolixităţi cavalereşti ale secolului al şasesprezecelea care apunea, farmecul tânărului poem… * (CFR. Francesco Flora, *Storia della litteratura italiana*, volume secondo, parte prima, Milano, A. Mon<adori, 1941, p. 559)

10 CFR. Torquato Tasso, *Ierusalimul liberat*, în româneşte de Aurel Covaci, prefaţă de Ovidiu Drimba, Bucureşti, Editura pentru literatură.

3 969, p. XI.

11 „… Curtea este asemenea mării, pe care este necesar să fii un cârmaci expert; curtenii, asemănători şuncilor acoperite de valuri, care obişnuiesc în mod ascuns să scufunde soarta celorlalţi, vânturile potrivnice – sunt blândeţea acestor lumi; monştri sunt viciile nefericiţilor curteni…" (CFR. Alberto Albertazzi, *Torquato Tasso*, Milano, A. Formiggini, 1911, *P* 44).

12 *Observaţii despre starea Franţei*.

13 „… Să ne iubim – căci Soarele moare şi apoi renaşte.

Iar nouă scurta lui lumină.

Ni se ascunde – şi noaptea eternă aduce somnul.

14 „… Adevărata şi profunda originalitate a *Amintei* constă în faptul că ea reprezintă «stări sufleteşti», în special de dragoste,

observate şi experimentate în realitatea vieţii, în acelaşi timp proiectate pe un ecran iradiant de poezie, şi dezvoltate după un ritm fundamental, cu care se împletesc ritmuri secundare…" (CFR. Luigi Tonelli, *Tasso*, Torino, G. B Paravia, 1935, p. 101).

15 George Călinescu, *Scriitori străini*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1967, p. 193.

76 „… Gentilomii şi nobilele doamne ale Curţii, asistând la reprezentarea *Amintei* şi apoi a *Păstorului credincios*, care, în fond, aduc pe scenă contrastul între onoare şi iubire, oraş şi sat, legile sociale şi legile «naturii, puteau, pentru o clipă, să viseze cu ochii deschişi, să se uite pe ei înşişi şi propria, artificiala lor viaţă, contemplând acea mitică lume pastorală". (CFR. Giulio Natali, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, ă95S, p. 155).

17 «… *Aminta* este un miracol: miracol viu de armonie între inspiraţie, expresie şi impresie, care concordă în efecte, ceea ce este o culme în arta poeziei reflexive; miracol istoric în continuitatea spirituală a poeziei italiene pentru că a venit la momentul oportun, închizând travaliul de imitaţie neîntrerupt înnoitor şi transformator al Renaşterii şi deschizând, în idealizarea s-ar putea spune, a senzualităţii voluptuos melancolice, era muzicii care în domeniul fantaziei şi al artei trebuia în mod necesar să urmeze poeziei…" (CFR. Giosue Carducci, *Opere*, vol. XIV, Bologna, Nicola Zanichelli Editoare, 1936, p. 139).

18 v… El îl face pe cititor să treacă de la alarmele războiului la plăcerile iubirii, şi de la descrierea voluptăţilor el îl readuce la lupte; el incită gradat sensibilitatea, se ridică deasupra lui însuşi din carte în carie; stilul lui este aproape pretutindeni clar şi elegant; şi atunci când subiectul tinde spre elevaţie de ton, eşti surprins cum moliciunea limbii italiene capătă un nou caracter în mâinile sale, transformându-se în majestate şi în forţă…" (CFR. Emile Mellier, *Le Tasse*, Paris, Lecene, Ouciin et Cie Editeurs, 1S93, p. 225).

19 George Călinescu, op. cit., *p*. 197.

20 „… Să trateze umbrele ca pe lucruri trainice…"

21 între voluptate şi glorie, se compune şi se închide într-un ton îndurerat, cu un nu ştiu ce de plâns şi de suferinţă pentru renunţarea care a trebuit să se săvârşească, sau de bucurie pentru atingerea ţintei şi învingerea răului… Dar din figurile vii care populează vastul spaţiu al poemei, esenţial este un raport integral liric şi inventiv: simboluri melodice în care poetul îşi compune istoria ideală a sufletului său; ceea

ce este cu atât mai adevărat cu cât Tasso s-a amăgit că îşi extrage din istorie primul nucleu al eroilor săi…" (CFR. Francesco Flora, op. cit., p 533).

22 Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1965, p. 634.

23 „… să facă cu gesturile dulci şi cu frumosul chip mai mult decât cu arta lor Circe sau Medeea…"

24 CFR. Torquato Tasso, *Ierusalimul liberat* (traducere A. Covaci, p. XXXI-XXXII).

25 *U.*, p. XXXI.

26 „… Clorinda mereu îndepărtată în lipsa sa de înţelegere războinică, Tancredi la rândul lui, neştiutor şi preocupat numai să rănească persoana care îi stă în faţă; unul şi cealaltă despărţiţi pentru totdeauna de

13 – Torquato Tasso 20S

moarte, chiar în clipa în care frumoasa războinica se va apropia de Tancredi în dulceaţa chipului şi a vorbirii sale omeneşti… * (CFR. Giovanni Getto, *Nel mondo della „Gerusalemme"*, Roma, Bonaci Editoare, 1977, p. 127).

27 CFR. Giovanni Getto, Roberto Alonge, Guido Baldi, Giorgio de Rienzo, *Storia della Letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 1972, p 131).

28 „… începe atunci marea pastorală executată pe tema «adăposturilor solitare» ale păstorilor, a acelei «îndepărtate părţi» a pământului scufundat în linişte, departe de zarva războinică, a «curţii singuratice» în care trăieşte fericit vechiul curtean, a acelei «singurătăţi secrete» în care hotărăşte să-şi afle lscaş, Erminia… G. Getto, op. cit., p. 313.

29 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 632.

30 „… Prudentul său curaj nu se trezeşte de dragul izbânzii; ci pentru îndeplinirea legământului. Fascinaţia gloriei militare nu-l iluzionează pentru că el luptă pentru a elibera Sfântul mormânt: şi între tumultul pasiunilor umane şi sângele războiului neîntrerupt, nimic nu poate tulbura sacra seninătate a minţii sale, totdeauna atrasă de sfinte extaze… / (CFR.

Ugo Foscolo, *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani*, apud Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, Verona, A. Mondadori, ş.a., p. 162).

31 „… În Goffrédo se verifica permanent acest ritm de tăcere şi

de elocvenţă, de meditaţie tăcută şi de comunicare retorică. Atitudinea lui constantă alternează între aceia a «Gânditorului» şi aceea a «Oratorului». Marmora lui Michelangelo şi bronzul etrusco-roman, cele două celebre statui, respectiv din Capela Medici şi Muzeul Arheologic din Florenţa, par să fie simboluri spontane ale celor două tipice stări ale condotierului lui Tasso… /* (CFR. Giovanni Getto, op. cit., p 22).

32 „… Murea Argante şi – astfel muri cum şi trăise… /.

33 „… Niciun alt erou nu a creat Tasso mai complex decât acest rege al masacrului, nesăturat de masacru. El nu se defineşte numai în bravura războinici; în niciun alt învins sensul tragic al înfrângerii nu dobândeşte o atât de întunecată convingere în conştiinţa care avertizează o nedreptate metafizică…" (CFR. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata* con introduzione di Bortolo Tommaso Sozzi, Milano, Feltrinellî

Editoare, 1961, p. XX).

34 „… a privit ca la teatru sau în arenă, / aspra tragedie a condiţiei umane, multele asalturi şi sălbatica oroare a morţii *J* şi marile jocuri ale întâmplării şi ale sorţii… /. (*Gerusalemme liberata*, C. XIX)

35 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 625.

36… Iubire şi moarte: iubire pentru frumuseţe, pentru un bine suspinat şi de neajuns, şi moartea oricărui vis atât de mângâiat şi al oricărui mândru ideal atât de chinuit" (CFR. Liana Nicoli, Pucciarelli, *Torquato Tasso*, Milano, A. Mondadori, 1972, p. 44).

37 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 621.

38 „… Eu, pentru a mărturisi ilustrei voastre Seniorii, în mod sincer adevărul, când am început poemul nu m-am gândit deloc la alegorie, părându-mi o osteneală de prisos şi zadarnică. Dar odată trecut de mijlocul poemului şi începând să mă tem de îngustimea vremurilor, am început să mă gândesc şi la alegorie, ca la un lucru pe care-l consideram că trebuie să-mi uşureze foarte mult orice greutate…" (CFR. Claudio Varese, *Torquato Tasso* [Epos-Parola-Scena], Messina-Firenze, Casa Editrice. G. D'Anna, 1976, p. 104).

39 „… încununată cu stele printre corurile preafericite…1.

40 „… *Ierusalimul liberat* compus de seniorul Torquato Tasso şi copiat de seniorul Orazio Anoşti cu subiectele scrise la începutul fiecărui cânt de către acelaşi senior şi împodobit cu figuri în alb şi negru de către vestitul pictor Mona, foarte bun prieten al celor doi

sus-zişi seniori. Şi este al meu Ottavio Anoşti".

41 „... inima care vorbeşte inimilor, fantazia care vorbeşte fantaziilor... /.

42 „... Nici freamătul ameninţător al vântului.

Nici marea inospitaliera, nici clima înşelătoare.

Nici tot ce se consideră mai grav, mai uriaş.

În spaime sau primejdii...

Acel înţelept care va măsura pământul Victorios emul al soarelui..."

43 „... nu considera potrivit să fie pus în libertate..."

44 „... Mi-a fost mai mult necaz decât milă văzându-l la Ferrara într-o atât de jalnică stare, supravieţuindu-şi, fără a se recunoaşte pe sine şi operele sale... (CFR. Montaigne, *Essais*, Livre second, Paris, Edition Garnier Frères, 1958, p. 76).

45 „Poetul în celulă, şlampăt, maladiv, / Călcând un manuscris sub piciorul lui nervos / Măsoară cu o privire pe care o înflăcărează teroarea / Scara ameţitoare pe care i se precipită sufletul.

Râsurile aţâţătoare cu care se umple închisoarea / Invită raţiunea spre straniu şi spre absurd; / îndoiala îl înconjoară şi ridicola Frică, / Hidoasă şi multiforma, circulă în jurul lui.

Acest geniu închis într-o chilie nesănătoasă, / Schimonoselile, strigătele, aceste spectre al căror roi / Se învolburează, asmuţit în urechile sale.

Acest visător pe care oroarea locuinţei sale îl trezeşte / iată-ţi emblema, Suflete al visurilor întunecate, / Pe care realitatea îl înăbuşe între cei patru pereţi!"

46 „... Şi pentru asta avem, aproape totdeauna, un discurs rapid şi variat, o frazare foarte flexibilă, un limbaj deloc arhaizant sau prea literar, ci viu şi proaspăt, întru atât încât poate să apară modern, cu mult mai mult decât al unui Bembo sau unui care. Şi, din când în când, câte o nestemată, câte o mică capodoperă" (CFR. Luigi Tonelii, *op. cit* p. 336).

47 „Să trăim, să ne aubim, dulcea mea Jelle.

Fii iedera ce îmbrăţişează trunchiul.

Să ne sărutăm şi nu vorbească despre săruturi şi mângâieri Acela care nu îndrăzneşte să numere stelele".

48. Să ne bucurăm iubind şi un arzător, dulce zel.

Să reînnoiască în noi aceste bucurii nocturne.

…Să piară lumea şi să se prăbuşească – nu-mi pasă Decât de ceea ce îmi place şi mă desfată mai mult…

49 „… c'ăci de vom fi ţărână, ţărână am mai fost…"

50 „… O, gingaşă turturea, / tu şi tovarăşa ta / şi eu o plâng pe aceia caze nu a fost a mea. / Nefericită văduvă, / tu pe ramura goală, / eu la picioarele trunchiului uscat o rechem: *J* dar numai zefirul şi vântul / răspund murmurând plânsului meu…"

51 „… Şi eu cred că nefericirile continui ale lui Tasso sunt motivul pentru care el, în ceea ce priveşte originalitatea şi imaginaţia, a rămas inferior celorlalţi trei mari poeţi italieni, când sufletul său prin sentimente, afectivitate, măreţie, duioşie etc., le este egal în mod sigur dacă nu îi depăşeşte, cum apare din scrisorile sale sau din alte proze".

52 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 656.

53 „… Aşa-zisul sincretism aristotelico-platonic al sfârşitului secolului al şasesprezecelea este mai ales un fapt de arendare culturală; elanul platonic spre ideile care transcend natura este foarte precis ordonat în sistemul gnoseologic aristotelic; Platon dă, ca să spunem aşa, elanul arhitectonic «edificiului intelectual sau al minţii» –, solid înălţat pe baza *Organonului* lui Aristotel…" (CFR. Torquato Tasso, *Prose*. a cura di

Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editoare, 1959, p.

XIX).

54 „… A fost scris după doctrina Platonicienilor, care în multe lucruri este deosebită de adevărul creştin… Alteţa voastră să-i citească aşadar că opera unui om care scrie ca un filosof şi crede ca un creştin…" (id. p. 3).

55 „… Nu neg că sunt nebun…" (id. p. 5).

56 „… nici nu suferă să fie descrisă sau circumscrisă de loc, de timp, de materie sau de cuvinte", (id. p. 303).

57 „… Dar dacă sunt absenţi filosoful şi gânditorul original, există însă aproape totdeauna artistul care ştie să imprime materiei tratate o amprenta în întregime a sa, s-o expună cu o luciditate de gândire într-adevăr deosebita; care ştie s-o diversifice cu digresiuni frecvente, s-o facă plăcută cu dezinvoltura şi fluiditatea stilului, şi mai ales s-o transforme în sentiment, s-o facă să participe la acel conflict interior care tulbura spiritul bietului deţinut. (CFR. Antonio Marenduzzo, *La vita f le opere di Torquato Tasso*, Livorno, Raffaello

Giusti, 1926, p. 63).

58 „Şi ca şi raza, iarna, se întunecă şi moare gloria oricărei străluciri, şi ca şi un rapid torent de munte, ca un fulger iluminând în seninul nopţii, ca zefirul, sau fumul, sau ca săgeata, pe neaşteptate zboară faima noastră şi orice cinstire pare o veşteda floare.

Ce se mai poate spera sau aştepta de-acum?

După triumf şi lauri, îi mai rămân sufletului doar doliul şi bocetul şi glasul înlăcrămat ce mai poate folosi prietenia sau dragostea?

Vai, numai lacrimi, numai durere!

(CFR. Torquato Tasso, *Opere*, Torâno, U.T.E.T., 1968, volume secondo, p. 431.)

59 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 655.

60 Magnus Olaus Gothus Archiepiscopus Upsalensis, *De* gentium *septentrionalium variis conditionibus statibusve et de morum*, *rituum*, *shperstitionum* etc. *mir abili diversitate*, Basileae, 1567 – este titlul original iar traducerea în italiană: *nuovamente tradotta în lingua toscana*, în *Vinegia*, *appresso*i *Giunti*, 1565.

proverbele şi frazele obscure nu lipsesc…" (CFR. Giosue Carducci, op. cit., p. 348).

62 Luigi Tonelii, op. cit., p. 238.

63". Epopeea se deosebeşte de tragedie în modul de a imita (epicul narează, tragicul reprezintă) şi în instrumentele imitaţiei (epicul uzează numai versul, tragicul uzează versul, ritmul şi armonia), dar şi în lucrurile imitate, pentru că tragicul reprezintă persoane nici bune nici rele, în timp ce epicul reprezintă în personajele sale suma virtuţilor sau excesul viciilor…" (CFR. Torquato Tasso, op. cit., p. 349.)

64 „… Se invită poeţii st fie diverşi în unitate…" (id. p. 366).

Il „… Principiul fundamental este ca ideile (sau sentimentele şi imaginile lucrurilor) să modeleze cuvintele, ritmul şi metrica, şi nu viceversa". (id., p. 392.)

66 „… Se învaţă cum să se dea materiei o excelentă formă şi dispoziţie poetică…" (id., p. 561.)

67 Francesco de Sanctis, op. cit., p. 622.

68 Ibidem.

69 Idem, p. 626.

70 *Judecată asupra Ierusalimului său*, *de el însuşi refăcut*.

71 „… acest ultim poem al său nu este citit aproape de nimeni şi

de către cei mai inteligenţi este judecat inferior de departe, în ceea ce priveşte arta şi forma, faţă de primul, părerea celor mulţi fiind că primul trebuie să trăiască în eternitate şi cel de al doilea să moară curând" (CFR. Liana Nicoli Pucciarelli, op. cit. p. 46.)

72 „... şi să se transforme ei înşişi obişnuiesc în mii de culori şi de forme, aşa cum o cere moda sau vremea, sau voinţa seniorului, sau placul lui, schimbând ţinută, înfăţişare, haine, cuvinte, fel de a fi.

şi legi şi norme" etc.

73. „... Aici endecasilabele au o astfel de nobleţe şi o astfel de mlădioasă cadenţa încât pot susţine comparaţia cu cea mai rafinată poezie didactică care va fi scrisă între secolul al optsprezecelea şi al nouăsprezecelea, de la *Giorno* al lui Parini la *Gr aii e* ale lui Foscolo". (CFR.

Ettore Bonora, *Torquato Tasso*, în *Storia della litteratura italiana* volume quinto, II *Cinquecento*, Milano, Garzanti Editoare, 1966, p. 802).

7< Torquato Tasso, *Aminta*, *Epistolarul*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, f –, 351.

75 „... Se încearcă o tristă şi cutremurătoare mângâiere gândindu-te că această sărăcie este totuşi în stare să intereseze şi să însufleţească posteritatea, acolo unde prea mândrele mausolee, pe care le cuprinde Roma, sunt contemplate cu o perfectă indiferenţă faţă de persoana în memoria căreia au fost înălţate..." (CFR. Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni Editoare, 1969, p. 1 150.)

76 CFR. Guido Muoni, II *Tasso* ei *romantici*. Milano, Società Editrice Libraria, 1904, p. 44

BIBLIOGRAFIE

ALBERTAZZI ADOLFO, *Torquato Tasso*, Modena, A.F. Formiggini. 1911, 86 pp.

APOLLONIO MARIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, G.C. Şansonii Editoare, MCMXXXVIII, vol. I, 300 pp.; vol. II, MCMXL, 400 pp.

ARNAUD MICHEL, *Littérature italiene*, în *Histoire des littératures*, vol. II, Paris, Gallimard, 1956, 1976 pp.

BONOR A ETTORE, *Torquato Tasso*, în *Storia della letteratura italiana* (directtori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno), volume quarto.

II *Cinquecento*, pp. 713 – 811, Milano, Garzanti Editoare, 1966, 828 pp

BRANCA VITTORE – CESARE GALIMBERTI, *Civilta letteraria*. *d'Italia*, volume secondo, Firenze, Sansoni, 1967, IX/687 pp.

BRAND P.C., *Torquato Tasso*, *A study of the poet and his contribution to english literatury*, Cambridge, At the University Press, 1965, XI/344 pp.

CALINESCU G., *Scriitori străini*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1967, 831 pp.

CARDUCCI GIOSUE, *Opere*, vol. XIX, Bologna, Nicola Zanichelli, 1936, 367 pp.

CARETTI LANFRANCO, *Ariosto e Tasso*, Torino, Giulio Einandi: Editoare, 1967, 125 pp.

CHIAPPELLI FREDI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze „Felice Le Monnier, 1957, IX/244 pp.

COTTAZ JOSEPH, *Uinfluence des theories du Tasse sur l'*epopée *en France*, Paris, Italia, 1942, 255 pp.

DA VID MICHELE, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, U. Murisa, 1967, 387 pp.

DE SANCTIS FRANCESCO, *Saggi e scritti critici e vari*, volume primo, 462 pp.; volume secondo, 414 pp.; volume terzo, 423 pp.; volume quarto, 445 pp., Milano, Renon Editoare, 1957; volume quinto, 431 pp.; volume sesto, 384 pp.; volume settimo, 34S pp.; volume ottavo, 390 pp., Milano, Renon Editoare, 1960.

DE SANCTIS FRANCESCO, *Istoria literaturii italiene*, Editura pentru literatură universală, 1965, 960 pp.

DONADONI EUGENIO, *Torquato Tasso*, Firenze, Luigi BattistelK. 1920, volume primo, 318 pp.; volume secondo, 285 pp.

FAŢON NINA, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969, 544 pp.

FARINELLI ARTURO, *Torquato Tasso*, Urbino, Regio Istituto d'arte per il libro, 1936, 22 pp.

FLORA FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, volume secondo, parte prima, Milano, A. Mondadori, 1941, 571 pp.

FLORA FRANCESCO, *Saggi di poetica modernă* (Dai Tasso al Surréalismo), Mesina-Firenze, Casa Editoare G D'Anna, 1949, 300 pp.

GALLF. TTI ALFREDO – ARNALDO ALTEROCCA, *La letteratura italiana*, Bologna, Nicola Zanichelli Editoare, 1940, XVI/612 pp.

CiETTO GIOVANNI, *Torquato Tasso* în *Letteratura italiana* (*I Maggiori*), vol. I Milano, Marzorati Editoare, 1970, XVI/701 pp.

GETTO GIOVANNI – ROBERTO ALONGE – GUIDO BALDI, GIORGIO DE RIENZO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli,

1972, 666 pp.

GETTO GIOVANNI, *Nel mondo della „Gerusalemme*), Roma, Bonacci Editoare, 1977, 268 pp.

LEO ULRICH, Ritterpos-Gottespos (*Torquato Tasso Weg als Dichter*), Köln, Bohlau, Verlag, 1958, 66 pp.

LEOPARDI GIACOMO, *Tutte le opere*, Firenze, Sansone Editoare, 1969, volume primo, CLVI/1 845 pp.; volume secondo, 1 496 pp.

MARCU ALEXANDRU, *Torquato Tasso în romantica românească*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1937, 110 pp.

MARCU ALEXANDRU, *De la Torquato Tasso la Eminescu*, *Coincidenţe tematice*, Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1937, 12 pp.

MARENDUZZO ANTONIO, *La vita ele opere di Torquato Tasso*, Livorno, Raffaello Giusti, 1926, V/78 pp.

MELLIER EMILE, *Le Tasse*, Paris, Lecene, Oudin et Cie Editeurs, 1893, 239 pp.

MIGLIORINI BRUNO, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, XVI/843 pp.

MONTANELLI INDRO – ROBERTO GERVASO, *L'Italia della Controriforma*, Milano, Rizzoli, 1971, 591 pp.

MORPURGO GIUSEPPE, *Antologia italiana*, Milano, A. Mondadori, 1938, XXIV/900 pp.

MUONI GUIDO, II *Tasso* ei *romantici*, Milano, Società Editrice Libraria, 1904, 75 pp.

NATALI GIULIO, *Torquato Tasso*, Firenze, la Nuova Italia, 1958, 200 pp.

PETRONIO GIUSEPPE, *L'attività letteraria în Italia*, Palermo, Palumbo, 1964, 904 pp.

POOL FRANCO, *Desiderio e realtà nella poesia del Tasso*, Padova, Liviana Editrice, 1960, 160 pp.

PUCCTARELLI NICOLI LIANA, *Torquato Tasso*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1972, 136 pp.

SAINAŢI AUGUSTO, *La lirica di Torquato Tasso*, parte prima, Pisa.

F. Nistru, 1912, 320 pp.; parte seconda, Pisa, Enrico Spoeri, 1915, 279 pp.

SALINARI CARLO, II *Cinquecento*, în *Antologia della letteratura italiana*, diretta da Maurizio Vitale, vol. III, Milano, Rizzoli Editoare, 1968, 1 420 pp. [7. *Tasso*, a cura di Bruno Maier, 51 – 160 pp.]

SOZZI T.B., *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1954, 337 pp.

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA, vol. III, Fratelli Fabrri Editoare, Milano, 1965, [385 – 580 pp.].

TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme liberata*, per cura di G.A. Scartazzini, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1871, XLVIII/400 pp.

TASSO TORQUATO, *Epistolario*, con prefazione di Scipio Slataper, volume primo (1556 – 1586), Lanciano, R. Carabba Editoare.

1912, 160 pp.

TASSO TORQUATO, *I dialoghi amorosi*, Lanciano, R. Carabba Editoare, 1914, 143 pp.

TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme liberata* con introduzione e note di Umberto Bucchioni, vol. I, Torino, U.T.E.T., 1919 XXXVI/ 226 pp.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemm" liberata* a cura di Luigi Bonfiglio, Bari, Giuseppe Laterza et figli, 1930, 600 pp.

TASSO TORQUATO, *Aminta* (con introduzione e coramento di Giuseppe Petronio), Napoli, Francesco Perella, 1933, XV/100 pp.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfiglio, Bari, Giuseppe Laterza et figli, 1934, volume primo, 332 pp., volume secondo, 412 pp.

TASSO TORQUATO, *Rinaldo*, a cura di Luigi Banfigli, Bari, Giuseppe Laterza et figli, 1936, 380 pp.

TASSO TORQUATO, *La Gerusahmme liberata*, annotata ed esposta da Elia Agostini Mercenţi, Firenze, S.A.G. Barberá Editoare, 1942, XXVIII/778 pp.

TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme liberata*, Milano, Rizoli Editoare, 1950, 500 pp.

TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme liberata*, Verona, A. Mandadori, s.a., 546 pp.

TASSO TORQUATO, *Aminta* (trad. R. Vulpescu), *Epistolarul* (trad.

G. Lăzărescu), studiu introductiv, N. Faţon, Bucureşti, E.S.P.L.A» 1956, 368 pp.

TASSO TORQUATO, *La Gerusalemme liberata*, commento di Luigi Russo, Milano-Messina, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1956». VII/396 pp.

TASSO TORQUATO, *Prose* a cura di Ettore Mazzali,

Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editoare, 1959, XLVII/1 165 pp.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme liberata* con introduzione di Bortolo Tommaso Sozzi, Milano, Feltrinelli Editoare, 1961, XLIII/532 pp.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, *Aminta*, *Rime scelte e verşi dalia Gerusalemme conquistata*, *dai Rinaldo e dai Mondo creato*, a cura di Luigi de Vendittis, Torino, Giulio Einaudi Editoare, 1961, XLV/1 348 pp.

TASSO TORQUATO, *Prose* a cura di Francesco Flosa, Milano-Napoli „Riccardo Ricciardi Editoare, 1964, XLVIy-l 029 pp.

TASSO TORQUATO, *Rime per Lucrezia Bendidio*, a cura di Luigi de Vendittis, Torino, Giulio Einandi, 1965, 206 pp.

TASSO TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, Milano, Casa Editrice Bietti, 1968, 475 pp.

TASSO TORQUATO, *Opere*, Torino U.T.E.T., 1968, volume primo 710 pp.; volume secondo, 528 pp.

TASSO TORQUATO, *Ierusalimul liberat*, în româneşte de Aurel Covaci, prefaţă de Ovidiu Drimba, Bucureşti, Editura pentru literatură» 1969, XLVII/367 pp.

TONELLI LUI GI, *Tasso*, Torino, G.B. Paravia, 1935, 353 pp.

VARESE CLAUDIO, *Torquato Tasso* în *I classici italiani nella storia*: *della critica*, opera diretta da Walter Binni, vol. I, Da Dante al Marino, Firenze, La Nuova Italia, 1974, XVI/732 pp. 551 – 604.

VARESE CLAUDIO, *Torquato Tasso* (Epos-Parola-Scena), Messina-Firenze, Casa Editrice, G.D. Anna, 1976, 244 pp.

CUPRINS

TORQUATO TASSO… 5

NOTE… 191

BIBLIOGRAFIE 201